RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lonta[illegible]nze, e prospetive;
Vogio un sold[illegible] testa; e ghe la trovo.

1

CRITICA E POLEMICA

SETTEMBRE

1952

FRATELLI BOCCA EDITORI - MILANO

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno I - Numero 1 - Settembre 1952

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI - MILANO

Presentazione

Il titolo di questa rivista non vuole significare una delimitazione del suo contenuto: essa, infatti, non tratterà soltanto i problemi del cinema italiano, ma darà ragguaglio storico-critico dell'arte del film e degli studi che vi sono connessi, seguendone lo sviluppo, dalle origini ad oggi, in tutti i paesi del mondo. E siccome il cinema vi sarà considerato non solo nel suo aspetto estetico, ma anche come fatto di cultura, largo spazio sarà dato alle ricerche e agli studi nel campo psicologico, pedagogico, medico, sociologico, scientifico, giuridico ed economico e particolare rilievo ai rapporti tra il cinema e le altre arti: da quelle figurative, alla musica, alla letteratura, al teatro, sia per le reciproche influenze sia per il contributo che il mezzo espressivo cinematografico può dare in sede documentaria e critica allo studio delle singole arti.

Campo vastissimo, come ognun vede, che investe tutti gli aspetti della cultura moderna e che richiede il lavoro di una schiera sempre più numerosa di studiosi, di specialisti, molti dei quali restano ancora estranei al cinema e alle sue enormi possibilità. Questa rivista, appunto, intende adempiere a una funzione così importante proseguendo quell'azione di saldatura tra il cinema e la cultura, che il suo direttore iniziò nel 1937 fondando la rivista di studi cinematografici « Bianco e Nero » e proseguì fino a che non dovette abbandonarne la Direzione, al termine dello scorso anno. La « Rivista del cinema italiano » vuole essere di quel « Bianco e Nero » la ideale prosecuzione.

Essa non solo manterrà la stessa linea di indipendenza culturale, aperta a tutti i seri contributi di studio e a tutte le discussioni, civili e fruttuose, senza escludere nessuna posizione ideologica e politica, ma questa apertura accentuerà con una più intransigente affermazione e difesa della libertà dell'arte e della cultura, in concreto e cioè nell'attualità e nei confronti di chiunque. Qualsiasi rinuncia e comunque motivata, su questo piano, non può che avvilire l'arte e la cultura stessa, segnarne la decadenza in un asservimento che per essere volontario o per credersi temporaneo non è meno pericoloso di quando è imposto con la forza: diremmo

peggiore, perchè in questo caso l'animo reagisce e si tempra alla riconquista della libertà, nell'altro si infiacchisce nei patteggiamenti e nel compromesso.

Questa è la nostra posizione ideologica e politica nel campo dell'arte e della cultura e la denunciamo senza sottintesi, oggi, come la ribatteremo apertamente ogni qual volta ce ne sarà data l'occasione.

E' intendimento della Direzione dare un completo panorama critico di quei film che rivestono importanza artistica o che è utile analizzare sul piano della cultura e del costume, e di tutto il movimento teorico che viene arricchendo la letteratura cinematografica (libri, saggi, articoli),nonchè prendere posizione nei confronti della politica cinematografica, da cui in gran parte dipendono le sorti del cinema, in quelle polemiche che si vengono svolgendo nei rapporti, appunto, di tale politica. Nello stesso tempo, accanto a singoli saggi di scrittori italiani e stranieri sui vari aspetti del cinema, si vogliono mettere a disposizione del lettore le più importanti opere che appaiono nei diversi paesi del mondo e pubblicazioni a carattere monografico sugli argomenti via via più vivi e attuali.

Per questo la rivista uscirà in fascicoli trimestrali di critica e polemica, alternati a una serie di studi e testi, che raccoglieranno le opere più ponderose e i documenti più interessanti per la storia e lo studio del cinema: come sceneggiature di film, raccolte di soggetti, compendi di legislazioni, dati economici ecc.

Seguendo un siffatto criterio la Direzione potrà selezionare gli scritti in base a un assoluto rigore scientifico e nello stesso tempo fare della rivista un organo vivace, polemico e di completa informazione critica: uno strumento indispensabile e per gli uomini di cinema e per qualsiasi persona colta.

D'altra parte si è pensato di scindere la serie critica e polemica *da quella* di studi e testi *in modo da permettere una più larga diffusione della rivista e una scelta di quei volumi che possono interessare il lettore a seconda della specializzazione e di raggiungere così la grande massa dei giovani che al cinema sono seriamente interessati, e dai quali il cinema attende quell'apporto che ne faccia sempre più un mezzo di espressione artistica e di cultura.*

Il titolo « Rivista del cinema italiano » vuole, però, avere un suo significato, innanzi tutto di ordine spirituale come è il richiamo da parte di una rivista di studi critici, storici ed estetici, al cinema oggi più vivo, quello che ha dato film che hanno destato l'ammirazione in tutto il mondo per il loro livello artistico e il loro alto

valore umano; in secondo luogo di ordine culturale, in quanto la rivista intende centrare particolarmente i problemi del cinema italiano in quello che è il suo aspetto migliore e per tanto difendere quei valori che esso esprime, mediante uno seria indagine critica che di questo cinema sia presa di coscienza.

Soltanto dopo un'esperienza dolorosa come la guerra e l'occupazione, dopo un periodo di lotta durissima, di sacrifici e di eroismi come la Resistenza, il cinema italiano è venuto a contatto con la realtà e da questo contatto semplice, diretto, commosso, al di fuori di ogni artificio e lenocinio, ha saputo trarre quella linfa vitale che lo ha portato su un piano d'arte e di moralità, per una strada che deve essere percorsa fino in fondo.

In tale cammino questa rivista vuole accompagnarlo: essa sarà sempre in prima fila nella difesa di tutti coloro che, qualunque sia la loro tendenza artistica, portano al nostro cinema un contributo non solo di ingegno, ma anche di serietà ed onestà. Il rigore critico sarà sempre l'indice di una stima e uno spirito di collaborazione perchè mai inquinato dalla faziosità e dal politicantismo che, purtroppo, sono una grande piaga di certa critica cosiddetta militante.

Questo il nostro programma: siamo sicuri che, come già un tempo, anche in questa nuova impresa a favore della cultura cinematografica e in difesa delle ragioni artistiche del nostro cinema, troveremo l'appoggio e il consenso degli antichi collaboratori, ai quali molti di nuovi se ne aggiungeranno, di quei lettori che ci hanno seguito fin qui e di quella massa più numerosa di studiosi e appassionati a cui con questa pubblicazione intendiamo andare incontro.

Luigi Chiarini

Un saluto dei registi italiani

Una rivista di studi cinematografici che, come questa, si intitola al cinema italiano, assumendolo a simbolo dei valori culturali, umani e sociali dell'arte del film, non può non avere la piena adesione di quanti hanno contribuito, per la loro parte, al rinnovamento e alla promettente fioritura della nostra cinematografia negli anni del dopoguerra.

Siamo convinti che il cinema italiano in quanto manterrà fede a quelle esigenze morali da cui è sorto — la volontà di contribuire al miglioramento di tutti gli uomini e dei loro rapporti mediante una reciproca comprensione — e non rinuncerà mai a servire siffatti ideali attraverso una rappresentazione veridica della realtà, che ne sia trasfigurazione in quanto approfondimento e conoscenza, potrà svilupparsi sul piano artistico affinando quello stile inconfondibile che tanto interesse ha suscitato nel mondo.

Una rivista che segua con simpatia ed attenzione il nostro lavoro, che ci conforti con l'autorità di una critica rigorosa, ma serena, che ci aiuti a prender coscienza sempre più chiara delle possibilità infinite e responsabilità grandissime che spettano al nostro cinema in questo particolare momento storico, una rivista che intenda stabilire una effettiva solidarietà fra tutti gli uomini di cinema consapevoli della loro missione, che vuole illuminare sempre più il pubblico su tutti i problemi artistici e culturali che si riconnettono al film e difendere la libertà di espressione dell'arte e della cultura nel campo cinematografico, ci trova tutti concordi.

Questo, infatti, è il solo modo di difendere il cinema italiano e il prestigio che in pochi anni si è conquistato.

ALESSANDRO BLASETTI MARIO CAMERINI RENATO CASTELLANI GIUSEPPE DE SANTIS VITTORIO DE SICA LUCIANO EMMER FEDERICO FELLINI GIANNI FRANCIOLINI AUGUSTO GENINA PIETRO GERMI ALBERTO LATTUADA CARLO LIZZANI ROBERTO ROSSELLINI ALDO VERGANO LUCHINO VISCONTI CESARE ZAVATTINI.

Il verosimile filmico

(Note sul rapporto di forma e contenuto nell' immagine filmica)

1. Quando Pudovkin, in *Film Technique and Film Acting* (trad. Montagu, New York, 1949, p. 95), ci avverte che « il soggettista dà soltanto un'idea al regista — un astratto [detached] contenuto dell'immagine [filmica], ma non la sua *concreta forma* » (corsivo di P.), egli non formula soltanto un'esatta osservazione tecnica generale, su cui i teorici, da Barbaro a Arnheim, da Groll a Spottiswoode, da Chiarini a Eisenstein e a Howard Lawson, sono tutti d'accordo; ma tocca anche, almeno implicitamente, una questione assai più generale e propriamente di Estetica: come si debba intendere il rapporto forma-contenuto presente nell'immagine filmica e se e come si possa collegare questo specifico significato del detto rapporto con un suo significato in genere nel campo *artistico*. Il che significa poi che solo dalla soluzione di tale quesito dipende la autenticazione filosofica, o fondazione più generale (gnoseologica), del film come *valore* (artistico).

2. Per procedere dal particolare al generale (e come altrimenti), cominciamo dall'esame del significato speciale, tecnico, dell'osservazione surriferita. E' ovvio che con essa Pudovkin intende fare una *distinzione*: intende discriminare l'immagine visivo-filmica, con la sua peculiare « concretezza » o « plasticità », dall'immagine verbale o letteraria (di memoria) e la sua propria, relativa, « astrattezza » o capacità diretta di traslati e simboli e insomma di *idee* complesse. E intende sottolineare i limiti stretti

Col presente articolo Galvano della Volpe pone in modo rigoroso i problemi fondamentali dell'arte del film: rapporto tra forma e contenuto, arte e tecnica, specificità dell'espressione cinematografica. In modo rigoroso in quanto, pur senza perderli di vista nella loro concretezza, li inquadra in una visione generale dell'arte, che è conseguenza della sua posizione filosofica. L'indagine di Galvano della Volpe rappresenta uno dei contributi più notevoli alla sistemazione filosofica del marxismo.

Nella confusione che regna in sede di critica cinematografica, dove più è avvertibile, per dirla col della Volpe, « la crisi dell'estetica romantica » (idealistica), il presente scritto richiama al rigore critico tanto i tetragoni *formalisti* che i facili e passionali *contenutisti* e stimola a un approfondimento e a una discussione alla quale questa rivista vuole dare un largo contributo anche perchè il suo Direttore è personalmente chiamato in causa (n. d. D.).

della collaborazione del letterato, del soggettista, all'opera filmica: « it is *not* the *words* he writes — continua il testo — that are *important, but* the externally expressed *plastic* images that he describes in these words... The scenarist must know how to find and to use plastic (visually expressive) material... that plastic content the expression of which is the chief substance of the director's task » ecc. (pp. 27, 95). E la discriminazione dell'immagine filmica è stata ulteriormente precisata da Eisenstein in un confronto di essa con l'immagine pittorica, contribuendo così E. a uno sviluppo dell'istanza (di Arnheim) di un « nuovo Laocoonte »: « nella pittura — egli dice — la forma nasce dagli *astratti* elementi della linea e del colore, laddove nel cinema la materiale *concretezza* dell'immagine-fotogramma presenta, come elemento, la più grande difficoltà di elaborazione » formale (*Film form,* trad. Jay Leyda, London, 1949, p. 60, corsivo di E.). D'altra parte, se procediamo nell'analisi tecnica, tenendo presente che il fotogramma, la singola inquadratura, non è che una « cellula o molecola del montaggio » (Eisenstein, p. 53), non si può non ammettere, con Eisenstein, che traslati e simboli e idee filmici sono possibili, sì, ma — di regola — nella « sfera della giustapposizione-di-montaggio »: e vedasi in Eisenstein, 241 ss., l'elenco di casi di « lifeless *literary* symbolism » (p. 58), cioè di falliti tentativi di singole inquadrature simboliche: in Griffith (la whitmanniana donna dondolante la culla: la culla « unità di presente e avvenire »!), in Dovzhenko (un femminile nudo-fecondità) e in Eisenstein stesso (le arpe e balalaiche di « Ottobre », che « non erano mostrate » per quel che erano, « arpe e balalaiche », ma come simboli dei « melliflui » discorsi dei menscevichi) ecc. Così, i primi positivi esempi classici di simbolismo filmico, forniti in pratica dallo stesso Eisenstein, e cioè il simbolismo ottenuto in *Sciopero* (1925) mediante il montaggio della scena dell'uccisione degli operai con la scena dei buoi scannati all'ammazzatoio, e quello ottenuto nella *Corazzata Potemkin* (1928) mediante le tre fulminee inquadrature di un leone di pietra *contrappuntate* (montate) con le bordate della corazzata insorta, hanno suggerito a Pudovkin le seguenti istruttive conclusioni. Rispetto al primo esempio, dopo aver fatto notare che il soggettista, il letterato, « desidera » di « dire » che « *come* un macellaio abbatte un bue, *così* freddamente, crudelmente, furono abbattuti gli operai », conclude che « questo metodo [di Eisenstein] è particolarmente interessante, perchè, per mezzo del montaggio, introduce un *concetto astratto* nella mente dello spettatore, senza ricorrere a una didascalia », a parole, a letteratura (p. 49). Riguardo al secondo esempio, dopo aver trascritto per il lettore quel brano del

trattamento che culmina nella descrizione verbale del contrappunto delle bordate (e relativi effetti sull'edificio del quartier generale nemico in Odessa) con le tre inquadrature del leone di pietra (che dorme, apre gli occhi e rugge), sottolinea che « questa è una costruzione di montaggio solo *difficilmente* riproducibile *in parole,* ma di effetto schiacciante sullo schermo »: e conclude che con questo esempio (del leone-rivoluzionario) « il film passa dal naturalismo, che in certo grado gli era proprio, a una capacità di rappresentazione libera, *simbolica,* indipendente dai requisiti di una elementare probabilità » o verosimiglianza che si dica (pp. 88-89). E possiamo così concludere intanto: *a*) che solo l'immagine filmica completa, in quanto immagine-unificata-per-montaggio, è di regola portatrice di traslati, simboli, idee astratte, non meno dell'immagine verbale o letteraria; *b*) che, tuttavia, il « dirla » resta un mero « desiderio »: e cioè la sua efficacia emotivo-artistica è, più che difficile, impossibile riprodurla o tradurla con sole parole. Giacchè, come mere parole, « leone rivoluzionario » e « anche le pietre si rivoltano e gridano » sono banalità artistiche in confronto della plasticità delle suddette immagini ottico-pregnanti in quanto *immagini dinamicovisive montate.*

3. Ma giunti a questo punto dell'analisi tecnica, c'è da chiedersi, filosoficamente, come si possa continuare a chiamare « immagine », nel senso psicologico-estetistico-idealistico, una immagine portatrice di simboli o idee o *forme,* non solo, ma di simboli idee forme ben determinati e *discorsivi* (leone-coraggio-rivoluzionario ecc. ecc.) in quanto anche *tecnicizzati.* Il che equivale a ridomandarsi, con più precisione di prima, in che rapporto stia il problema della « immagine » filmica col problema della « forma » e (conseguentemente) del « contenuto ». E' già da dubitarsi, per quel che precede, che la crociana idealistica teoria dell'arte come intuizione-espressione cosmica, in quanto sintesi apriori di immagine e sentimento, possa conservare, anche rispetto al problema della immagine filmica, un insegnamento che non sia sostanzialmente negativo (gli errori da evitare). Anche il nostro Chiarini, che (come il primo Barbaro) parte formalmente dalla teoria crociana, non riesce a nascondersi le sue enormi difficoltà, e felicemente contraddice la sua iniziale adesione quando, preso atto della posizione crociana, in cui « per la preoccupazione di compromettere la *purezza spirituale* del processo creativo si è localizzato questo nell'immagine *interiore* [cioè: apriori] facendo della realizzazione dell'opera una mera esecuzione, un fatto pratico », egli osserva che « risolvendo la creazione artistica in *interiore homine,* nell'unità di intuizione-espressione, e svalutando la tecnica con

l'espellerla dal campo dell'arte..., non si può non concludere con una sentenza di condanna per il cinema e proprio per la sua complessità tecnica »: e giustamente conclude per suo conto che « la tecnica non costituisce un processo successivo a quello propriamente artistico, che serva a fissare, per così dire, un'immagine bell'e determinata, ma che è essa stessa determinante dell'immagine e fa parte, cioè, del processo creativo » (*Il film nei problemi dell'arte,* Roma, 1949, pp. 42-46). Sebbene poi questa sua conclusione ritenga, forse, dal cattivo esempio crociano (ad es.: *Probl. di Estet.*, 486: « Dinanzi a una qualsiasi *sensazione,* se non mi abbandono alle trattative e repugnanze dell'impulso e del sentimento... sono in quella *disposizione* medesima per la quale godo ciò che si suole chiamare opera d'arte. *Vivo* la sensazione, ma come puro *spirito contemplatore* » ecc. ecc.) un significato più psicologico che gnoseologico, come quando sostiene che « l'artista realizza dal fantasma l'immagine attraverso la tecnica, che fa parte anch'essa del *contenuto* e come tale è *fonte di ispirazione* ». (E in quanto al tentativo gentiliano di rivalutazione della tecnica artistica, che Chiarini probabilmente tiene anche presente, basterà notare che, se è vero che il Gentile non nega, a parole, la validità conoscitiva della tecnica, dei concetti *empirici* dei generi letterari ecc., ch'egli difende contro la loro crociana qualifica di « pseudo-concetti » col dichiararli « categorie » nell'« atto » del loro pensamento, è anche vero che, di fatto, con la sua teoria del pensiero come atto « puro » o « concetto del concetto » o autocoscienza, ritoglie alla tecnica la concessale positività gnoseologica, in quanto non è dato di vedere come si possa asserire, da parte del G., la validità categoriale di una qualsiasi nozione di norma tecnica, di un qualsiasi concetto empirico, *senza dissolvere eo ipso* tali nozioni e norme e concetti nella *unità* apriori degli opposti ch'è appunto l'atto puro, il concetto del concetto, il Concetto con la maiuscola, asso-piglia-tutto; senza insomma annullare la validità dei concetti empirici, o del concetto con la minuscola, e riammettere tacitamente l'idealistico-coerente « pseudoconcetto » crociano e già hegeliano). Ma, fermandoci alla conclusione di Chiarini, si può accettare che la tecnica nell'immagine artistica (filmica) faccia parte specificamente e soltanto del « contenuto »? Se no, che cosa nell'immagine artistico-filmica (nella fattispecie) è filosoficamente forma e che cosa contenuto? e che cosa è il rapporto di questi termini? Che cosa, insomma, si deve intendere dal punto di vista filosofico, cioè gnoseologico, per « immagine » filmica? Intanto, ci sembra non discutibile che si debba abbandonare la estetistica o estetizzante teoria crociana e tradizionale della immagine o intuizione come per se stessa forma e quindi

« indiscriminata » o « pura » immagine o intuizione « cosmica »: ossia immagine o intuizione universale-metastorica o universale in senso assoluto, *mistico* (nell'op. cit. 84, 185, Croce asserisce che concetti e sentimenti trasfigurati nella poesia « hanno perduto l'impronta storica » ecc. ecc.): universale in senso mistico, ripetiamo, se la verità o universalità della *immagine artistica* è appunto, per Croce, soprastorica, eterna, e ad un tempo indiscriminata e « ineffabile ». Ma, a parte ogni generale considerazione negativa, si è visto, nel nostro caso, che la immagine filmica è costituita, non diversamente da quella letteraria, di forme o idee determinate, discriminate o discriminanti; e che perciò la formalità o universalità o comunicatività (espressività) di essa immagine non può consistere (e in che altro?) se non in tali idee o universali discriminati e, insomma, nel *discursus* della intelligenza. Ma allora, da questo punto di vista, che vuol essere rigorosamente gnoseologico e non psicologico e mistico (si sa che la psicologia *supporta* la mistica e che questa non sopporta sostanzialmente che quella!), tutto si sposta o rovescia e ciò che abitualmente è inteso come « contenuto », cioè le idee, i pensieri, le stesse norme tecniche ecc., è da intendersi invece come « forma »? E che cosa intenderemo come « contenuto »? (Si sa che il crociano sentimento-contenuto dovrebbe esser spiegato con la mera metafora del « circolo » dello « Spirito », che ruota « fulmineamente » dall'« intuizione » al « logico » che sono i pensieri e le idee, e da questo al « pratico » ch'è il sentimento, e da questo, quale nuovo contenuto estetico, alla sua forma, ch'è l'immagine o intuizione indiscriminata, in cui il sentimento, coi pensieri ecc. « trapassati » in esso, viene « *calato* », per ricominciare il giro forma-contenuto!). Rispondiamo: 1) che è la simbolicità o idealità sua che fa l'immagine artistica (filmica ecc.) specificatamente *forma* e quindi comunicativa o *espressiva* (la comunicatività o è sinonimo di universalità, o oggettività, o cosmicità che si dica, o non si sa che possa essere: ma l'universalità etcetera è attributo *specifico* dell'idea o forma, del concetto, non della immagine, che, per se stessa, è soggettiva, non meno di quel che sia soggettivo il sentimento, ed è incomunicabile per definizione); 2) che l'esser, l'*immagine*, forma, vuol anche dire, si è visto, esser essa *forme* (al plurale) ben determinate e discriminate, cioè *idee* o concetti *empirici* o « pieni », donde poi la *effabilità* o effettiva comunicatività dell'immagine artistica in quanto immagine *formata* o formale che si dica (la forma che, in quanto tale, sia sinonimo di indiscriminabilità, e quindi di ineffabilità, è, in fondo, contraddizione in termini: è l'informe, è l'Uno plotiniano, mitico, è la notte schellinghiana e mistica, in cui tutti i gatti sono neri); 3) che il

« pieno » dei concetti ci rimanda ovviamente dalla forma (idea) al *contenuto*: contenuto che non può esser che ciò che si dice *sensibile* o *esperito*, in genere, e insomma la *materia*, il *particolare*, in cui si puntualizza l'idea (l'universale) per poter essere « idea di qualche-cosa », chè se no non è niente, cioè non è niente idea; 4) che il contenuto stesso *non è tale* se non rinviandoci alla forma, all'idea, per la propria (si è visto) oggettivazione o espressione (tanto di « sentimenti » che di «« immagini »!); così come, è sottinteso, la forma rinvia sempre al contenuto o materia (come qualcosa di radicalmente distinto) proprio per esser *forme*, ossia forma *efficace*, e insomma *forma* (chè è l'auto-forma, l'universale a priori, dell'idealismo, la tenebra mistica, di cui sopra, in cui niente ha forma, infatti). Ed è questa *funzionalità* reciproca di forma e contenuto (funzionalità inevitabile e pur così difficile da ammettersi da chi subisca ancora il fascino della metafisica ossia dello apriorismo in genere) è questa che sola può spiegarci come accada, in pratica, che ogni questione di « contenuto » (nel senso corrente) si risolva, se un poco approfondita dalla critica artistica, in una questione di « forma » e viceversa (segno, dunque, che bisogna andar al fondo del significato gnoseologico dei due termini, forma e contenuto, per poter giustificare l'effettiva, inevitabile, funzionalità reciproca o circolarità dei due, di cui non rende conto la puramente metaforica circolarità delle « forme » dello Spirito). Un esempio tratto proprio dalla critica cinematografica: « Le limitazioni *contenutistiche* — ha osservato John Howard Lawson — non possono non impoverire la *struttura* cinematografica e costringere i cineasti a indulgere a concezioni sociali ignobili ed a false giustificazioni dell'attività dei personaggi. I personaggi stessi diventano sempre più *stereotipati*, privi di volontà e soffocati da emozioni incontrollabili » (*Teoria e tecnica della sceneggiatura*, trad. Di Giammatteo, Roma, 1951, p. 318: cors. n.). Orbene, è estremamente interessante notare quivi come il critico sia costretto a risolvere, sia pur confusamente, rilievi di *contenuto* (nel senso corrente del termine) in rilievi *formali* come quelli concernenti la « struttura » filmica e i personaggi « stereotipati »: il quale ultimo rilievo è soprattutto importante per il suo più esplicito significato di valutazione formale-artistica (negativa): dove c'è lo stereotipato, l'accademico, il *poncif*, il banale, non c'è *valore* artistico, ne siamo tutti persuasi. Ma quante considerazioni da fare, se ci fosse tempo, sull'istanza tipicamente storico-dialettica (materialistica) che si nasconde in questo abituale rimprovero di *poncif* rivolto agli artisti! Basti notare qui che la ragione di tale rilievo formale negativo non sta solo nel difetto di originalità per-

sonale dell'individuo-artista e nell'applicazione da parte sua di consunte *norme tecniche* (forme), ma anche e non meno nell'uso non-dialettico di *modelli* espressivi e cioè di simboli o ideali o idee (forme) storicamente, realmente, sorpassati, consumati, anch'essi. E' questo, in altri termini, il problema della *originalità* artistica, come si ripropone oggi a noi, dopo la crisi dell'Estetica romantica e mistica, quando ritorniamo sul grosso problema del rapporto storia-arte o realtà-arte.

4. Ma, si dirà, anche concesso che sia come voi dite, e che si debba rinunciare all'estetismo e misticismo che viziano la concezione tradizionale del rapporto forma-contenuto, e che si debba ammettere che anche nell'arte forma-contenuto non significa che idea-materia o concetto empirico (nel senso suaccennato), come distingueremo i concetti empirici *artistici* (filmici, letterari ecc.) dai concetti empirici del senso comune o dello scienza (le leggi) e così via? La risposta è stata implicitamente fornita sopra: la distinzione è possibile in base ai diversi *mezzi* attuati, alle diverse tecniche, che già separano, dentro il campo dell'arte, si è veduto, il film (immagini e simboli dinamico-visivi e montati) dalla letteratura (coi suoi simboli e immagini verbali) e dalla pittura (coi suoi simboli e immagini statico-visivi e « astratti »). Giacchè questo implica, s'intende, la possibilità di *altre* tecniche o tecniche extrartistiche. Possibilità che, se non possiamo ragionarla qui, non è per questo meno logico presupposto di quel che si è venuto dicendo del campo artistico e meno concepibile: se si sono già rilevate alcune specie (film, letteratura, pittura) del genere (arte), non solo è concepibile il genere stesso nella sua interezza e quindi la tecnica artistica in generale, ma anche gli altri generi e le relative tecniche. E per ora basterà forse chiedere al lettore: anche concessoci che una metafora (arte) sia pensiero (benchè, s'intende, non soltanto pensiero!), e sia pensiero già solo per il semplicissimo aristotelico motivo ch'essa è « somiglianza » e quindi nesso « di cose lontane e diverse », come accade « anche nella filosofia », o nella scienza, ed è infatti « trasposizione (traslato) dal *genere* alla *specie* » (1), anche concessoci ciò, chi potrebbe credere che fra

(1) *Poetica* (trad. Valgimigli, 1946, p. 148): « Un esempio di metafora dal genere alla specie è questo: 'Quivi s'è ferma la mia nave' [Odissea, I, 185; XXIV, 308]; perchè l' 'essere ancorato', ὁρμεῖν, è un modo speciale del generico 'esser fermo', ἑστάναι ». E cfr. *Retorica*, 3, 11, 1419a 9ss. (cit. dal V. p. 160). Interessante notare che il valente traduttore della razionalistica *Poetica* aristotelica è in Estetica crociano, e il lettore attento se ne accorge dalla *Introduzione*, com'è risaputo. Sul Croce e il Gentile si può vedere i nostri lavori: *Crisi critica dell'Estetica romantica*, 1941, pp. 13ss., 18ss.; *Il gusto crociano e il problema della critica*,

una metafora e una legge scientifica non ci sia pur una differenza? Ma, tornando sul film per concludere, vediamo il significato generale di una giusta osservazione autocritica del Chiarini regista della *Bella addormentata,* a proposito di un piccolo dettaglio del « costume » della protagonista. « C'è una scena — dice C. — in cui la protagonista, una povera ragazza di campagna che fa la serva, si spoglia togliendosi numerose sottovesti. Purtroppo esse sono nuove di zecca e brillano del lucido di un *satin* che non è mai stato in bucato. Nel vedere quella scena si prova un senso oltremodo sgradevole, come di una pennellata fuori posto in un quadro » (pp. 146-47). Donde proviene quel senso molto sgradevole nello spettatore? Se vogliamo prendere il critico in parola, dobbiamo scartare l'ipotesi ch'esso provenga da un mero eccesso visivo, da un cattivo effetto di fotografia (quel « lucido ») e tenendo presente, come par che si debba, quel particolare visivo nell'assieme dell'inquadratura e del resto del film, cioè nel significato suo complessivo, dobbiamo chiederci se in un'altra situazione immaginata quel « lucido di un *satin* ecc. ecc. » disturberebbe ancora: nel caso, ad es., non di una povera serva di campagna, ma di una *parvenue* o di una *cocotte*. Non disturberebbe: e allora è la complessa *incoerenza* e *inverosimiglianza* di quel dettaglio la ragione del disturbo artistico: del fatto ch'esso non c'interessa positivamente. Incoerenza e inverosimiglianza complessa, si è detto: chè il nostro regista ha in quel dettaglio contraddetto, da un lato, la situazione immaginata, assunta, quella di una tipica serva di campagna ecc., da rendersi (compito espressivo specifico, tecnico, dell'artista-regista) con la *concentrazione* di effetti visivi richiesta dal ritmo dinamico filmico; e d'altro lato ha contraddetto indirettamente il vero, il reale, per quel tanto di esso ch'è tradito nella mancata vero-simiglianza di quel dettaglio di « costume » (filmico): ma tradimento, si noti, che non concerne qui (nell'arte che sia arte) il vero, cioè una qualsiasi situazione reale, bensì concerne soltanto la situazione *immaginata* (ma vero-simile), concerne, insomma, la *coerenza* intima, la *ragionevolezza*, dell'*assunto* stesso del regista: e quindi l'effetto finale, il fine, di credibilità, di commozione, di interesse, cui egli mira (in quel modo di artista). Dunque, noi reagiamo negativamente a quel dettaglio visivo non soltanto con gli *occhi* ma insieme con la nostra esperienza e il nostro senso unitario, razionale (ideale) delle cose, con la nostra (sperimentata) *ragione*: il che ci conferma ciò che si è

in *Studi filosofici,* Milano, anno X, fasc. 3, 1949; *Logica come scienza positiva,* 1950, pp. 87-89, 284ss., 323ss.: e l'imminente saggio sul *Gusto materialista.*

visto sopra: che l'arte è — nei suoi modi — rapporto di idea (ragione) e materia, concetto empirico. Ma questo ora significa anche ch'essa è *verosimiglianza* (nel complesso senso suaccennato). Così tutti gli effetti filmici, grandi e minimi, se artistici saranno sottomessi alla complessa legge della verosimiglianza, cioè saranno del *verosimile filmico.* Anche il leone-di-pietra-che-si-muove, di cui sopra? Anche l'*impossibile,* dunque? Anzi. Quel leone, in quanto è un simbolo effettivo, e quindi una « somiglianza », un *nesso,* di cose (reali) lontane fra loro, è un approfondimento di quell'esigenza di coerenza intima, o di razionalità interna, dell'*immaginato* o assunto, ch'è il lato, vedemmo, più caratteristico della verosimiglianza come condizione costitutiva dell'arte (e Pudovkin, nel passo citato sopra, non parla, a proposito di questo leone, che di una sua « indipendenza » da una « probabilità » o verosimiglianza « elementare »: non da quella verosimiglianza complessa, da cui invece esso dipende, a cui è sottomesso come a sua legge in quanto effetto artistico riuscito). Insomma ,il caso del leone di Eisenstein è lo stesso caso estetico della pindarica « cerva dalle corna d'oro » e similia, salva la differenza di tecnica filmica e tecnica letteraria: rientrano, cioè, entrambi e tutti gli altri simili, nella stessa rubrica problematica, già scoperta da Aristotele: cioè le cose impossibili e incredibili (« inverosimili »), come queste, sono, nell'arte, regno del verosimile, errori o no? Sono lecite o no? Aristotele rispondeva da pari suo: sono errori se « si tratta di errori *direttamente* connessi con l'*arte* del poeta », non lo sono se sono soltanto « errori in altra materia che con l'arte del poeta ha solamente un rapporto *accidentale* » (stupendo riferimento, questo « rapporto accidentale », al contenuto astratto dell'op. d'arte!). E si spiegava: « non sono più errori se il poeta raggiunge il fine che è proprio della sua arte: se cioè... egli riesce *con* tali *impossibilità* a rendere più sorprendente e *interessante* o quella parte stessa dell'opera che le contiene o un'altra parte... Ancora: se si biasima il poeta di non essere fedele alla verità delle cose, — ma le cose, egli potrà rispondere, come *debbono* essere io le ho rappresentate... Riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa *impossibile* ma *credibile* è *sempre da preferire* a cosa incredibile anche se possibile... Ma giustissime sono le censure di irrazionalità e di malvagità di carattere [dei personaggi poetici] quando irrazionalità e malvagità siano adoperate senza che nessuna *interna necessità* le giustifichi » (*Poetica* cit. pp. 186-7, 200-1). Dove, attraverso l'indicazione del « fine » artistico (non solo « sorpresa », che potrebbe anche riguardare sensi e fantasia puramente, ma « interesse » e « credibilità ») e la

connessavi subordinazione del *dover essere* o idealità, e insomma della interna necessità o razionalità, del fantasma veramente poetico, troviamo già in guisa pregnante l'enunciazione del lato o aspetto più caratteristico e specifico che fa la verosimiglianza essenza dell'arte. Ma, allora, se ci sono buoni motivi, pare, perchè la verosimiglianza (così intesa) sia il fondamento della costituzione *artistica* della immagine filmica e di ogni altra, che non solo si presuma ma si possa dimostrare esser arte, che ne è del generale criterio estetico ancor dominante della creatività e spiritualità assoluta dell'arte? E che ne è del suo tipico corollario di una cosmica ma indiscriminata o mistica Verità? Ma per concludere, non sarà superfluo richiamare ancora le ragioni (della tecnica) che sole ci permettono poi di distinguere il verosimile filmico da quello letterario e così via, e di non fare di ogni erba fascio. Sono esse che ci costringono ad ammettere, e che spiegano, non solo che il visivo-filmico leone rivoluzionario di Eisenstein è, vedemmo, intraducibile letterariamente ossia in verosimiglianza letteraria (scadrebbe a banalità), com'è intraducibile parimente in verosimile filmico o pittorico o scultoreo il dantesco leone « che parea che l'aere ne temesse »; ma che è altresì intraducibile, persino nell'affine immagine pittorica, fisicamente bidimensionale come quella filmica, il pudovkiniano *scorcio* filmico (realistico-fotografico) del monumento dello Zar che, monumento-tradizione, incombe schiacciante sui contadini proletari che entrano in città (vedi la *Fine di San Pietroburgo*: e cfr. Arnheim, *Film als Kunst,* Berlin, 1932, pp. 85-6). C'è, dunque, il verosimile filmico, ch'è la « immagine » filmico-artistica: cioè la « concreta forma » o idea filmica che Pudovkin teorico intende, si è visto da principio, distinguere e salvaguardare dall'idea letteraria, dal verosimile verbale, che il soggettista gli offre: idea, quest'ultima, che, per quanto brillante in sè, non è appunto, per il regista consapevole, che « astratto contenuto », ossia *altra materia che con l'arte del regista ha solamente un rapporto accidentale,* il rapporto nè più nè meno che hanno i leoni reali e le cerve reali (sprovviste queste, nonchè di corna auree, di corna affatto) col leone di Eisenstein e con la cerva di Pindaro.

Galvano Della Volpe

Un ritratto di Rossellini

Parlare di Rossellini è parlare anche della cultura cinematografica italiana: sono due argomenti che si intrecciano, dopo *Roma città aperta* (1945), in vario modo, e attraverso curiose alternative. Donde nacque l'equivoco che indusse molti a identificare « neorealismo » con arte, e perciò ad esaurire tutta l'arte (passata presente e futura, cinematografica e no) nel « neorealismo »? Non vi può esser dubbio: dai motivi che Rossellini, solo, mise in luce nel 1945, con una violenza allora apparsa sconcertante. Le definizioni escogitate per afferrare il senso del « neorealismo » (in quell'accezione così estesa da dissolverlo nell'arte) scaturirono ad una ad una dall'esame delle caratteristiche salienti di *Roma città aperta* prima, di *Paisà* (1946) e di *Germania anno zero* (1947) poi.

Roma città aperta rappresentò nel 1945 tutto il cinema nuovo. Tale sorte non sarebbe toccata né a Visconti né a De Sica, né agli epigoni o agli esordienti; non foss'altro perchè ognuno di essi lo si poteva più o meno facilmente ricondurre alle sue « origini » culturali, e in qualche modo classificare (De Sica non va separato da Zavattini e da quel mondo situabile in un preciso periodo della cultura italiana, e in parte anche europea, fra le due guerre; Visconti proviene da un ambiente letterario, cinematografico e, più ampiamente, culturale, che ben si conosce; e così per tutti gli altri). Rossellini, no. Intanto, le opere composte prima di *Roma città aperta*: sono mediocri, quasi insignificanti. Sarà bene non lasciarsi fuorviare dal processo di sopravvalutazione intervenuto in séguito, quando si trattò di scoprire quei precedenti che così palesemente mancavano. *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), l'*Uomo della croce* (1943) potevano esser detti film realistici, servivano da sostegno sicuro — non anonimo, non indifferenziato — al neorealismo di *Roma città aperta*? Non sembra. C'erano sì vaghe aspirazioni realistiche, ma non rappresentavano nulla di meglio che un contingente ricorso al documentarismo inaugurato da *Uomini sul fondo* (1940) di De Robertis. Denunciavano, certo, un'esigenza e, in-

sieme, un senso di insoddisfazione per un cinema tutto o quasi orientato verso le più aperte nullità artistiche e umane; senonchè, reagire a una produzione così smaccatamente inutile era — per poco che materialmente lo si potesse — un gesto ormai normale, diremmo necessario. Insomma, un'esigenza diffusa nell'aria, ma priva di caratteri che fornissero una base culturale (un indirizzo riconoscibile) alla « reazione ».

La nave bianca tradiva questa insofferenza, ma fino a che punto? Fu definita un documentario romanzato, a mezza strada fra due « generi » che erano già, ognuno per conto proprio, in Italia, un prodotto di notevoli confusioni e di una certa vena di dilettantismo. Inoltre, questo film (che dei tre d'anteguerra è il più sincero) finiva per svelarsi più complicato e artificioso — in quel suo cedere al patetico d'una letteratura a sfondo giornalistico-apologetico — di *Uomini sul fondo,* da cui discendeva direttamente. Dopo *Roma città aperta* fu anche lecito, se vogliamo, cercare qualche appiglio nel passato, e fornire a Rossellini una « preistoria »: si possono, in fondo, giustificare gli sforzi fatti per gettare un ponte fra lui e una vecchia, solitaria e infruttuosa tendenza realistica del cinema muto italiano, fra lui e tutta la corrente di una evoluzione culturale dalla fine dell' '800 ai giorni nostri. Ma ciò avvenne quando Rossellini non era più solo, e il suo nome andava ormai unito a quelli di De Sica e di Visconti. Era già nato il « neorealismo ». Cioè, già eravamo in quella situazione che occorre invece osservare sul nascere, per comprendere, appunto, perchè si sia in tal modo articolta. Si tratta di vedere perchè Rossellini, fondatore del « neorealismo » nella fase storica, abbia potuto con la sua opera provocare le conseguenze che ha provocato. Perchè abbia la responsabilità (sia pure involontaria) dell'equivoco, e perchè in sostanza, abbia composto opere così atteggiate. Prima di *Roma città aperta,* Rossellini non solo non aveva coscienza degli sforzi necessari per liberarsi dai vincoli di una pseudocultura ufficiale (come altri, invece, l'aveva) ma nemmeno si rendeva esattamente conto della direzione in cui si sarebbero dovuti concentrare i deboli tentativi che si facevano, nell'ambito della cultura cinematografica più avvertita, per placare tante ansie insoddisfatte. La critica cinematografica (muovendosi di pari passo con alcune correnti letterarie) agiva su di un piano un poco astratto e intellettualistico allorchè intese tradurre in formule subito, o di lì a poco, utilizzabili gli echi di una situazione politica e morale che andava rapidamente precipitando. Rossellini, invece, non si

preoccupava affatto di approfondire, di chiedersi ragione. La sua personalità si stava formando in un altro modo: pur avvertendo le esigenze che altri avvertiva, non s'indugiava a riflettere su di esse ma preferiva fidare nella propria intuizione, e si accaniva a mantenerla allo stato puro, come semplice, immediata reazione all'avvenimento esterno. Controllare i dati offerti dalla realtà, logicizzarli per discuterli e immetterli in una concezione di qualche ampiezza intellettuale, non era compito al quale egli volesse, o potesse, dedicarsi. Procedeva appartato, e per comprendere questo fatto si provi ad accostare *La nave bianca* ad *Ossessione* (1943) di Visconti. Il futuro regista della *Terra trema* (1948) era già un « regolare » della cultura: rompeva gli argini della ideologia fascista ed affermava la propria volontà di inserirsi in un più vasto giro di interessi (limitiamoci a ricordare la letteratura statunitense e il cinema francese 1930-40), in quelle correnti che all'estero testimoniavano della continuità di una evoluzione, comunque poi se ne volessero giudicare il significato e l'importanza. Rossellini, per contro, era legato a temi in cui il provincialismo « ufficiale » era tutt'altro che assente; e accanto al provincialismo collochiamo anche le esperienze del documentarismo fascista — assai angusto e quasi sempre sterile — che aveva il suo simbolo nell'attività dell'Istituto Luce. (Non si negano le improvvise « aperture » che di quando in quando si scoprivano, giacchè non tutta l'intelligenza italiana era naufragata, ma si trattava di casi fortunati e non di fenomeni apprezzabili fuori dei confini imposti).

I precedenti culturali.

Chi volesse conoscere la posizione di Rossellini, prima di *Roma città aperta,* potrebbe leggere le parole che il regista ebbe a dire non molto innanzi la composizione di quel film: « Ho bisogno di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del taglio e dell'ellissi, della dissolvenza e del monologo interiore. Non, per intenderci, quello di Joyce, piuttosto quello di Dos Passos. Di prendere e di lasciare, inserendo quello che sta intorno al fatto e che ne è forse la remota origine. La macchina da presa io potrò collocarla a mio talento e il personaggio ne sarà inseguito e ossessionato: l'angoscia contemporanea deriva appunto da questo non poter sfuggire all'occhio implaca-

bile dell'obbiettivo » (1). Dos Passos e non Joyce: forse un inconscio ripudiare l'intellettualismo, un accettare anche la confusione, il caos addirittura. Sicuramente Dos Passos gli appariva più spontaneo e rude, meglio in grado di soddisfare le sue esigenze. Per il resto, i suoi propositi sono generici: l'ossessione del personaggio, l'angoscia contemporanea, l'occhio implacabile degli estranei che violano l'intimità della vita d'ognuno. Rossellini era soltanto sensibile, profondamente, al precipitoso mutare della situazione, al marasma che stava crescendo. Ed occorreva realmente tale originaria ingenuità di sentire per esprimere lo stato d'animo di allora; o per prepararsi a esprimerlo. Egli non aveva eredità da custodire o da rivendicare, appariva « sganciato » da qualsiasi riferimento ad un passato di cultura nazionale. In germe, queste le caratteristiche che distingueranno Rossellini da ogni altro, e che nello stesso tempo creeranno le premesse per quelle generalizzazioni da cui prenderà l'avvio il movimento critico del « neorealismo ». Di fatto, il « neorealismo » non sarebbe stato quel che è stato se non avesse avuto per iniziatore un Rossellini. *Roma città aperta* costituisce non soltanto l'immagine più viva della situazione italiana al momento del crollo del fascismo (e quindi il presupposto che avrebbe giustificato quel successivo sviluppo, in un preciso senso), ma anche l'inaugurazione di un metodo particolare di lavoro, l'imporsi di una sensibilità affatto eccezionale, nuova nel senso pieno della parola. Se è difficile coglierne con esattezza il carattere quando ci si mantenga sul piano generale (cioè, si includano nell'esame, indiscriminatamente, i De Sica, i Visconti e i minori), più sicuro è il cammino che parte da Rossellini, e da lui soltanto. E fino a che non si sia chiarito il suo atteggiamento, impreciso risulterà anche tutto il resto.

Molte delle preoccupazioni del regista di *Roma città aperta* erano di ordine tecnico, come sempre lo sono quelle degli artisti che, non potendo contare sulla chiara visione di un proprio mondo interiore ed essendo perciò incerti sulla via da scegliere per giungere all'espressione, pongono attenta cura ai mezzi di cui dovranno valersi. E' pregiudizio antico che gli artisti cosiddetti istintivi inventino il proprio stile senza pentimenti e penosi errori, che la loro tecnica — quanto meno — sorga spontanea e limpida sin dal primo momento della concezione dell'opera. Non è solo dei raffinati o decadenti artisti l'incessante ricerca

(1) R. M. De Angelis, *Rossellini romanziere*, in « Cinema », n. 29, 30 dicembre 1949.

tecnica: la differenza sta semmai in un altro punto, in una quesione sostanziale, chè nei primi la tecnica non è fine a sè stessa e non esaurisce tutto il processo creativo, mentre nei secondi proprio questo accade. Si consideri che Rossellini, con *Roma città aperta,* affrontò direttamente, senza sostegni di sorta, un tema nuovo per la cultura italiana. Con lui si ricominciava, letteralmente, dalle basi e, inoltre, non si conosceva nulla dei possibili sviluppi della scoperta: non esistevano modelli ai quali riferirsi onde studiare, per analogia, il movimento interno del fenomeno. In questa situazione — che era conseguenza di un fatto morale e politico (una esperienza di libertà vissuta agli inizi, nel periodo della tumultuosa formazione) (2) e di un atteggiamento spirituale tipico del regista solo ad un Rossellini sarebbe riuscito di districarsi. Nessun stupore che egli procedesse cautamente, nonostante le apparenze, sull'unico terreno in cui gli fosse possibile usar cautela: la tecnica. In altre parole, muovere la macchina in un determinato modo, adottare un sistema di « incastri » cronistici come quelli usati da Dos Passos in *A Lot of Money,* cercare la massima libertà narrativa nella spregiudicata « messa a fuoco » del personaggio, sempre al centro dell'inquadratura e della sequenza. Girare dal vero, comporre le scene e far recitare improvvisando furono i prodotti di questo lavorìo, forse inorganico e tumultuoso ma ben visibile. (3) L'inorganicità potè far pensare all'inesistenza di preparazione tecnica, ma non era così. Inorganico, al contrario, il film doveva

(2) Su questa, che ci sembra la giustificazione più appropriata del « neorealismo », non crediamo sia più il caso di insistere. La polemica sul « neorealismo », o almeno quella prima fase del dibattito che mirava a racchiudere il fenomeno in un plausibile quadro storico, può dirsi esaurita. Non ne riassumeremo i risultati, perchè dovremmo ripetere quanto scrivemmo altra volta. L'interpretazione del « neorealismo » cui alludiamo in questa sede, venne proposta in un articolo su « Cinema » (n. 49, 1 novembre 1950), intitolato « Un'esperienza di libertà », e poi ripresa alla luce di nuovi fatti — una polemica fra Giuseppe De Santis e Luigi Chiarini — nel n. 70 (15 settembre 1951) della stessa rivista (*Film e realtà — Crisi di trasformazione o crisi di decadenza?*).

(3) Questo parlare di tecnica non deve trarre in errore. Non si vuole scomporre l'opera di Rossellini in due parti, separatamente analizzabili, né si vuole contraddire il principio dell'unità dell'opera d'arte. Non si intende nemmeno generalizzare un fatto che è tipico di Rossellini, per scoprire — nell'equivoco — la radice del pensiero critico sul « neorealismo ». E, se diciamo « girare dal vero » alludiamo al « girare dal vero » di Rossellini, e basta. Così per tutto il resto. Le osservazioni sulla tecnica hanno, certo, il sapore di una forzatura, ma ci sono utili per studiare la formazione di una personalità nella quale tanto hanno giocato questi elementi pratici (di ricerca artigianale, vorremmo dire). Di essi occorre tener conto in quanto tali, poichè in quanto tali furono dal regista elaborati.

essere perchè nuova, rivoluzionaria, non ancora culturalmente assimilata, era la materia che il regista affrontava. Ecco il significato del travaglio tecnico-stilistico di Rossellini, ed ecco perchè solo a lui si addiceva quel metodo.

Non esistono, fino a questo momento, contraddizioni. In *Roma città aperta,* il regista riesce a far coincidere la propria intuizione del mondo e, insieme, tutta una maniera di esprimersi, con le obiettive esigenze di una situazione storica; e della situazione, il suo film è, al tempo stesso, il prodotto e il dominatore. Certo, con *Roma città aperta,* Rossellini riscopriva il cinema per gli italiani; e fu una scoperta duratura, fruttuosa. La preoccupazione tecnica, evidente soprattutto nella ricerca di una particolare struttura narrativa (si ricordi l'inizio: il passaggio dei tedeschi nelle strade vuote e silenziose, la presentazione dell'« ingegnere », che costituirà il filo conduttore dell'azione), incideva su una materia che si lasciava docilmente manipolare. Il valore del film è nella sostanza della sua espressione, e non nei modi; ma non si dimentichi che fra la prima e i secondi esiste una corrispondenza assoluta o, meglio, una totale identificazione. Rossellini espresse il significato di quell'inverno romano dominato dall'oppressione tedesca, ed espresse se stesso. Seguì la via apparentemente più semplice, ma, per poco che si guardi, si vedrà quanto complesso sia il tessuto di quella « tragedia collettiva », quanta sottile e sensibile dosatura abbia presieduto alla orchestrazione del « coro », e quanta parte — infine — della verità del film risieda proprio nel coro. Figure come quelle dell'« ingegnere », del prete, di Pina, del fidanzato, di Marcello, del comandante della polizia tedesca valgono per mille, e sintetizzano una situazione storica; eppure non sono affatto dei simboli o un meccanico riflesso di schemi astratti. Nascono, piuttosto, dal « coro », e non se ne staccano mai: valgono in quanto vale il coro, nel suo complesso e nelle individualità che lo compongono (le figure minori sono le più indicative a questo riguardo: si pensi al capo della polizia italiana, all'ufficiale tedesco disfattista, al milite che partecipa al rastrellamento e che sorprende il prete mentre dice le orazioni funebri accanto al letto del finto moribondo). *Roma città aperta* è il frutto di una appassionata rivolta morale, ma non cede mai al tono oratorio: gli accenti che Rossellini adopera hanno le brevità e la secchezza dell'autentica commozione, e ne conservano perciò le verità: tutto ciò, insomma, che rappresenta il segno distintivo dell'opera d'arte e ne indica la funzione.

Dinanzi a quest'opera, e più ancora dinanzi a *Paisà,* si av-

verte quanto siano arbitrarie le classificazioni che si adottano per inquadrare certi fenomeni culturali, e come ogni volta che appare un'opera di tal genere, essa non solo faccia parte a sè ma addirittura trasformi la concezione fin'allora comunemente valida per inquadrarli: le parole acquistano un significato nuovo. *Roma città aperta* e *Paisà* indicarono una immediata e totale adesione alla realtà del tempo (si badi: non un'adesione in superficia e neppure una semplice volontà di adesione, come sarebbe stata ad esempio quella di Vergano con *Il sole sorge ancora*, 1946), e in una particolare forma espressiva. Dall'analisi di questi elementi non fu difficile dedurre che essi rappresentavano — in base alle nuove preoccupazioni parallelamente affermatesi in campo estetico — tutto il cinema. Fu giusto, anche, parlare di documentario a proposito dei due film, ma subito si avvertì che non era possibile rifarsi alle definizioni tradizionali. Prima di Rossellini, la parola indicava un genere preciso (la sopravvivenza dei generi fu, ed è ancor oggi, uno dei fattori che spesso costringono il cinema in uno stato di inferiorità culturale) (4); in più, il genere lo si poteva articolare in un gruppo di « sottogeneri » ad ognuno dei quali si allacciava una speciale tendenza — Flaherty, Ruttmann, Grierson ecc. Con il Rossellini di *Roma città aperta*, il documentario si traduce in uno stato d'animo e in un particolare metodo tecnico. Ma la questione appare tutt'altro che risolta se poco dopo — raggiunta

(4) L'affermazione ha bisogno di un chiarimento. Il film documentario — come il film scientifico, quello educativo, ecc. — ha pieno diritto di esistenza, e trova una giustificazione anche sul piano culturale. Dove, invece, la confusione dei « generi » non può essere tollerata, è nel punto in cui, sovrapponendosi al giudizio critico, condiziona la valutazione del film. Una cosa, però, è dire che tale stato di fatto non può essere, teoricamente, tollerato; altra è dire che in concreto lo si possa senz'altro eliminare. Il cinema non può essere trattato alla stessa stregua delle altre arti, allorchè si considera questo argomento: e ciò avviene, crediamo senza che ne soffrano i principi estetici. Il film ha reso più evidente il rapporto che esiste tra l'artista e la società in cui egli opera. Il rapporto può essere, a seconda dei casi, più o meno forte e vincolante. Non sarà mai vincolante in assoluto, quando in rapporto con la società entri non un « ripetitore », o un mestierante, ma un artista. E' questione di gradi: occorrerà pure non prescinderne se si vorrà giudicare con piena conoscenza di causa. Con questo, non si nega nulla di quel che è essenziale alla valutazione estetica. L'opera e la personalità dell'artista rimangono sempre il nodo del problema. Ora invece, per quanto concerne i « generi », non si dimentichino le necessità pratiche di produzione, quale che sia il sistema economico entro cui si sviluppano. Per il cinema, il « genere » non è solo un problema del fatto artistico, ma è anche una conseguenza di certi metodi organizzativi. Ignorare tutto questo sarebbe assurdo. Significherebbe limitare in molti casi la comprensione del film. Il « genere » non deve condizionare la valutazione dell'opera, ma può fornire alla valutazione stessa utili elementi.

con *Paisà* la forma più alta dell'esperienza « documentaristica » — il regista affronta, con intendimenti e mezzi diversi, la « cronaca » di *Germania anno zero*. Si trattava di una cronaca tanto fredda, spassionata e « obiettiva » quanto era stato sofferto il documento degli altri due film. Rossellini volle trasformarsi in osservatore indifferente. Dopo avere interpretato la vita italiana nella fase di lotta e di trapasso dal fascismo alla democrazia, cogliendone i moti più spontanei e veri, egli tentò di registrare la situazione che era nata, in Germania, dal crollo del mito nazista. Il tema era meno vicino alla sua sensibilità, non c'è dubbio, e potrebbe quindi parere naturale questa sorta di minore impegno, e di distacco. Ma v'è dell'altro. In Rossellini già si profilava — queste erano le prime avvisaglie — un orientamento nuovo, e ciò quando ancora l'esperienza che abbiamo chiamato « documentaristica » (in quel particolare senso più su chiarito) non era stata sfruttata sino in fondo: di fatto, l'adesione immediata (e totale perchè immediata) alla realtà, veniva a poco a poco sostituita da altri fattori; l'intelligenza e la riflessione critica cominciavano a giocare la loro parte.

L'intelligenza ha per Rossellini — e lo si vedrà assai bene nelle opere successive, quando il trapasso si sarà pienamente delineato — un significato singolare: significa nello stesso tempo acutezza di visione e malcelato compiacimento per questa sua natura e per questo sottile metodo di osservazione. Intelligenza e raffinatezza procederanno di pari passo, e condurranno il regista ad una posizione che — per quanto assurdo possa sembrare, date le premesse da cui si è partiti — denuncerà il prevalere di un certo elegante scetticismo, d'una forma di snobismo intellettualistico che, nella personalità di Rossellini, svolgerà la funzione che avrebbe dovuto svolgere la cultura. Sono, queste, le contraddizioni cui vanno incontro gli istintivi a mano a mano che prendono coscienza delle proprie capacità di rielaborazione della realtà. Fino a questo momento, fino a *Germania anno zero*, si tratta di segni appena percepibili, da tenere in considerazione non tanto per quello che in sé rappresentano quanto perché introducono nell'opera del regista una certa ambiguità. Ed è sicuro un fatto: dopo *Germania anno zero*, la figura di Rossellini diviene sempre più difficilmente definibile, e la strada è aperta a tutta una serie di equivoci. Saranno, in parte, gli equivoci generali sul neorealismo, e in parte equivoci di natura affatto speciale, di cui soltanto Rossellini sconterà le conseguenze. Accadde, intanto, questo: l'impegno per *Germania anno zero* non fu giudicato (giudizio unanime) abbastanza pieno e convincente. Il piccolo Edmund, il maestro, il

padre, l'eterogeneo ambiente familiare, la folla di Berlino apparvero ora sfocati ora troppo rigidi e inespressivi nel quadro che ne era stato dato.. L'insuccesso lo si attribuiva a ragioni diverse, più o meno plausibili, ma tutti avvertirono come la nuova opera non corrispondesse alle esigenze della situazione storica nella stessa misura delle precedenti. La posizione di Rossellini appariva meno « necessaria » di quella assunta con *Roma città aperta* e *Paisà*: in altre parole, la realtà (complesso di fenomeni profondamente inseriti nella vita degli uomini) era stata illuminata forse in molti dei suoi aspetti secondari, ma il nucleo era sfuggito alla interpretazione di Rossellini. Non s'era avuta una sintesi, ampiamente significativa, come in *Paisà,* ma una serie di intuizioni non coordinate, delle quali neppure una poteva dirsi veramente essenziale.

La crisi del "Miracolo".

Giunti a questo stadio dello sviluppo, quando già le contraddizioni erano apparse e si andavano a mano a mano aggravando, quale ritratto era possibile comporre della personalità di Rossellini? Si poteva coglierne il senso vero, andar oltre le formule e ricostruire la figura su basi attendibili? La risposta è no. Bisogna ancora attendere. La situazione diverrà chiara solo nel momento in cui si avrà, nettamente visibile, la crisi. Solo allora, il passato di Rossellini acquisterà l'esatto rilievo che gli compete nella ricerca critica. Questo accadrà con *L'Amore* (1947-48), e soprattutto con il secondo episodio, simbolicamente intitolato « Il miracolo ». La genesi nel « Miracolo » (insistiamo su questa seconda parte dell'*Amore,* parendoci la prima di scarsa importanza sul piano tematico: altri interessi, di carattere contingente, prevalevano) si può ricostruire così. Rossellini mostrava di voler uscire dai binari obbligati del « resoconto », per provare le sue forze in un campo più aperto. L'insufficienza della « cronaca » di *Germania anno zero* sollecitava da lui un cambiamento di direzione. Ardui erano i problemi che si presentavano al regista, ma è chiaro che a questo punto non li poteva più eludere: la situazione di *Roma città aperta* e di *Paisà* non era più ripetibile. Si era arrivati al 1948. In tre anni, parecchie cose erano mutate. Nel Paese si era prodotto un certo assestamento di valori e di forze; dai problemi della Resistenza (visti nella loro pienezza, data la vicinanza nel tempo) e della ricostruzione, l'interesse si stava spostando verso più complessi motivi. La vita della nazione, comunque la si volesse giudicare, non poteva più essere guardata da uno, o da po-

chissimi angoli visuali. Assai più difficile era la possibilità oggettiva di una sintesi, molto più fitto il tessuto della condizione spirituale comune. Rossellini giungeva a contatto di questi fattori, quando ancora si trovava fermo ad una sola fonte di ispirazione, che si era andata a mano a mano allontanando: la guerra. Si imponeva un « salto »: v'era da correre il rischio di un'avventura, un poco ad occhi chiusi. Con quale preparazione, con quali punti d'appoggio? Il pericolo ormai si presentava evidente: questa era la svolta decisiva. C'era uno spazio vuoto da superare. Il passato era tutto compreso nell'ambito della tematica bellica: anche il terzo dei film del periodo immediatamente precedente non si rifaceva tanto agli sviluppi di una sconfitta quanto alla sconfitta stessa, vista come l'unica realtà esistente: in Germania, il dopoguerra, con tutti i suoi problemi orientati comunque verso il futuro, non sembrava essere ancora iniziato. Il regista teneva l'occhio all'anno zero, un tempo che si sarebbe potuto dire fermo: il seguito era ignoto. Non vi erano, del resto, preoccupazioni di andar oltre, poiché il quadro così tracciato pareva bastasse a racchiudere un significato di qualche valore.

Con « Il miracolo » si tenta di superare lo spazio vuoto, e di passare da una situazizone relativamente immobile e chiusa nel tempo (così aveva visto i fatti Rossellini: la Resistenza, l'occupazione alleata, la sconfitta tedesca) ad una materia che, meno legata ai fattori contingenti, offrisse maggiori possibilità di sviluppo. E con « Il miracolo », infatti, non si registra più un caso umano, ma si affronta per la prima volta, scientemente, un problema. Considerati i precedenti di Rossellini, questa mossa non può non apparire eccessiva, anche se da parte nostra si deve apprezzare la sensibilità dimostrata dinanzi alle esigenze della evoluzione interiore ed il coraggio della rinuncia alla sicurezza raggiunta pur di non soggiacere ai pericoli di una prolungata stasi. Ma si ha l'impressione che a questa rottura Rossellini giunga con troppa precipitazione. Prevale in lui l'ansia del nuovo, quell'ansia che d'ora in poi lo dominerà incessantemente e che sarà una delle non ultime cause dei suoi errori. L'aria un po' rarefatta e mitica che avvolge la « pazza » del « Miracolo » testimonia di una precisa volontà di sconfinare in una zona finora vietata: siamo di fronte ad una vicenda fuori della storia, ad una situazione che si accentra su figure dall'apparenza antichissima (una povera donna visionaria, un pastore che si presenta in maniera sconcertante, enigmatica, alcuni luridi pezzenti che pare abbiano l'ufficio di documentare l' atavica ferocia degli uomini), ad un paesaggio tutto asprezze e dirupi, immagine non dubbia dell'isolamento in cui

ogni atto deve svolgersi. Su questa base sorge il tema di una delirante e atroce esperienza religiosa. Evidentissimo l'impegno spirituale che, quanto meno, si traduce nella volontà di superare la nuda poetica su cui era stata costruita la « trilogia della guerra ». Non solo, ma è altrettanto evidente il tentativo di esprimere, attraverso il simbolo (è la prima volta che compare questa posizione in Rossellini), lo stato di disordine e d'angoscia degli anni del dopoguerra. Il regista accetta o — forse diremmo meglio — subisce il problema, e lo trasferisce in un ambiente che conserva della realtà solo un vaghissimo ricordo. Si vede chiaramente qual'era il suo proposito: uscire dall'immobilità in cui l'avrebbe costretto la poetica dei tre film di guerra, capovolgere addirittura il rapporto con la realtà, giungere alla realtà non direttamente ma dal suo opposto, passando per l'astrazione. Non c'è scampo: qui già si profila — checché potesse presumere Rossellini delle sue forze, al momento del tentativo — il pericolo di un calcolo totalmente sbagliato. La cautela che immediatamente subentra all'eccesso e di cui « Il miracolo » porterà traccia, non sposta i termini della questione: che il simbolo insistentemente evocato acquisti nel film un curioso valore di proposta suggerita a mezza voce, in attesa di un controllo più accurato e di prove rassicuranti, non importa. Il problema è posto, e lo stacco dalla « trilogia della guerra » non può non avere il significato che s'è detto.

Raggiunta questa relativa chiarezza, converrà andare a ritroso, operare qualche confronto. Una volta che si accetti l'esistenza della disparità scoperta fra il « prima » e il « poi », occorre stabilire quali basi la sostengono. Si può cominciare dai segni marginali, per salire via via verso il centro. Una disperazione che ha la medesima crudezza del « Miracolo » la troviamo in *Roma città aperta*, soprattutto nei momenti migliori e più sinceri: l'accerchiamento della casa da parte dei nazisti, l'arresto del « tipografo » e, al punto culminante, l'inutile ribellione e la morte della donna sotto i colpi di mitra. Ma analoghi motivi, che rivelano una sensibilità orientata allo stesso modo, li possiamo rintracciare anche nei brani di più insistita violenza (cioè in quelli che più si accostano al « clima » del « Miracolo »), come nell'episodio della tortura, o nei personaggi meno realizzati (la ragazza cocainomane che tradisce l'« ingegnere »). La « pazza » del « Miracolo » partecipa sicuramente di questa posizione morale, di questa concezione della vita. Personaggi come questi, nell'una e nell'altra opera, manifestano realmente la disperata impotenza di ogni loro azione, sono votati al sacrificio (o alla follia, che è

peggio: annullamento della personalità). Impotenza pratica a dominare gli eventi e nello stesso tempo — ecco il segno distintivo dell'*uomo* di Rossellini, quando lo si può osservare nella sua espressione compiuta — una indomabile forza morale che lo sorregge, che gli dà l'unica grande (e non artificiosa, non retorica) ragione di vita. Questo è il valore che è stato espresso in alcune parti di *Roma città aperta* e nel finale del « Miracolo ». E, ancora e nel grado più alto, in *Paisà*. Vista in tale prospettiva, la ragazza siciliana del primo episodio acquista una statura che di primo acchito non verrebbe fatto di attribuirle; forse perchè ci appare così debole e schiva dai gesti che compie, così semplice da rendere ogni avvenimento di cui è protagonista, e la morte stessa, naturale e inevitabile. Insomma, un altro personaggio segnato dall'impotenza di agire. Un'analisi non dissimile (tocchiamo i punti meglio e più profondamente espressi, i brani più significativi) la si deve condurre sul sesto episodio, quello della lotta partigiana alle foci del Po. Qui la visione spazia sino a confini che non erano mai stati raggiunti e mai più lo sarebbero stati. La natura diviene partecipe della tragedia sin dalla prima inquadratura (il cadavere trascinato dalla corrente), ne rispecchia il significato, vive nei personaggi come i personaggi vivono in essa; e v'è un trapasso continuo fra l'una e gli altri, una fusione che tocca il culmine nel pianto del bimbo sull'argine, dinanzi alla casa distrutta (si ricordi l'apparizione improvvisa di quell'inquadratura a forti contrasti: l'esempio più tipico della violenza espressiva di Rossellini) e nell'agghiacciante successione dei tonfi dei corpi nelle acque della palude (epilogo che ha contemporaneamente, al di fuori di ogni « pressione » retorica, l'accento della solennità e dell'orrore). Una natura non diversa da questa, e sentita comunque allo stesso modo, la rinveniamo nel « Miracolo ». Ma diverso, ripetiamo, è il problema affrontato.

Paisà offre un altro elemento importante per il rapporto che stiamo istituendo. Nell'episodio fiorentino, l'impotenza dei personaggi è rappresentata con più scoperta intenzione, in uno stato — se così possiamo dire — di purezza che altrove non è dato vedere così piena ed assoluta. La corsa della donna attraverso i sobborghi e le strade di Firenze per arrivare troppo tardi nei luoghi dove l'uomo che ama ha già trovato la morte, acquista un valore esemplare. Esemplare non tanto per il grado di espressione raggiunto quanto per la possibilità, che ci fornisce, di penetrare sino in fondo nella posizione morale di Rossellini. Di questa impotenza veramente totale, senza scampo, sono permeati anche i più piccoli gesti, ogni pensiero inconsciamente la subisce: di qui

nasce non solo una particolare visione della vita — che nella coraggiosa accettazione della realtà trova la forza per superare il pessimismo e per affrontare positivamente i maggiori problemi umani — ma anche una caratteristica di stile che reca della tragedia i sensi e l'atmosfera. Tragedia che, se non può essere intesa in senso strettamente tradizionale, quanto a forme e convenzioni, ricrea senza dubbio lo spirito di quella lunga esperienza culturale (teatrale, soprattutto) che via via sfociò in singolari motivi d'espressione.

In forma altrettanto aperta, *Germania anno zero* ci consente di osservare lo stesso fenomeno. E, più ancora che nel suicidio di Edmund — per il quale sarebbe inutile insistere, tanto la ricerca dell'effetto è palese — nella vita familiare e sociale che quel suicidio determina, come prima aveva determinato l'assassinio del padre. Le discordanze che eran state notate fra la posizione « documentaristica » di *Roma città aperta* e *Paisà* e quella « cronistica » (obiettiva) di *Germania anno zero*, vanno riesaminate sulla base di questa persistenza tematica; e se si è parlato, più su, di equivoci del « neorealismo » in generale, e di Rossellini in particolare, era in tal senso che si voleva indirizzare la ricerca. Si badi, per quanto riguarda il pregiudizio « cronistico »: tutto ciò che il regista vuole esprimere con l'orrendo gesto di Edmund (« bisogna eliminare le bocche inutili ») per cogliere la effettiva realtà di un retaggio di aberrazione morale e politica — in un paese determinato, senza alcuna estensione più o meno pubblica — appare viziato dalla impreparazione specifica nei confronti dei problemi insiti nella società esaminata. Lo stesso rilievo può esser fatto sulla « giustificazione » che il padre sembra dare, in anticipo, del delitto del figlio: fa parte anch'essa di certe orecchiate interpretazioni giornalistiche che erano ben lontane, allora, dallo spiegare la natura di quella mostruosa « Weltanschauung ». Il nocciolo della questione non è lì, ma piuttosto nella maniera con cui sono studiati gli scatti, gli abbandoni, le curiosità e gli istinti del ragazzo, in quel sottolineare la precarietà e la disperazione della sua vita, anche nei rarissimi istanti di spensieratezza. Nuovamente riappaiono, attraverso una più accurata formulazione, l'impotenza e la tragedia del personaggio. In più, la posizione morale di Rossellini si accentua in senso pessimistico: ciò che prima si considerava superato, qui non lo è più; ci si deve arrendere alla realtà perchè non esiste una via d'uscita. Con questo, però, non siamo autorizzati a parlare di una precisa evoluzione tematica, perchè si deve sempre tenere conto delle particolari condizioni qui rappresentate, in via del tutto transitoria

e da un punto di vista « cronistico ». Rossellini si vedeva costretto ad accettare il pessimismo perché a ciò lo conducevano fattori esterni, ma nello stesso atteggiamento « obiettivo » v'era la riserva implicitamente suggerita. L'esperienza, in ogni modo, non passerà senza lasciar tracce: infatti, proprio in questo cedere al pessimismo, senza intimamente aderirvi, sono da vedere i presupposti immediati della crisi del « Miracolo » e delle nuove posizioni accennate con *Stromboli, terra di Dio* (1950). Va aggiunto, naturalmente, che nella crisi confluiscono tutti i motivi precedenti e la stessa posizione della « trilogia della guerra »; e che questo pessimismo può semmai rappresentare il momento risolutivo, il precipitare della situazione: Rossellini potrebbe avervi visto, con maggior chiarezza che altrove, il pericolo, reagendo bruscamente, senza più esitare.

Il senso del tragico.

Le concordanze che abbiamo indicato nei film e nei brani presi in esame, non possono non toccare un tema sempre vivo nel regista, una « costante » del suo spirito. Ad essa non sapremmo accostarci meglio, per definirla, che segnalandone l'elemento più singolare, e preminente: il « senso del tragico ». Nessun altro regista italiano di tendenza neorealistica condivide con lui questo atteggiamento dinanzi alla vita e alla materia da essa offerta. Al di sopra delle particolari interpretazioni date a questo o a quel fatto, troviamo un metodo che può essere considerato tipico di Rossellini: un metodo d'interpretazione della realtà che al tempo stesso rappresenta il motivo essenziale delle sue capacità espressive. Possiamo ormai prescindere da una discussione sui consueti e logori temi dell'immediatezza, dell'aderenza alla realtà, dei rapporti (rigidamente o, addirittura, positivisticamente intesi) fra la realtà come momento politico-sociale e la sua arte: essi risultano assorbiti in quella più ampia definizione che riguarda l'autentica sostanza del « fenomeno Rossellini ». Che il « tragico » nasca dall'osservazione di una determinata realtà (e che la realtà, di conseguenza, eserciti una funzione di proposta da non sottacere), nessun dubbio. Ma, una volta ammesso questo, occorre scoprire qual'è la natura del « tragico », e a quale ufficio espressivo esso adempie.

Abbiamo parlato, giunti all'esame della crisi del « Miracolo », dei valori contenuti — su questo piano — nella « trilogia della guerra ». Aggiungiamo ora che il concetto del « tragico » — come

è stato qui delineato attraverso il suo specchiarsi nell'azione dei personaggi e nell'impostazione del conflitto — può aiutarci a intendere il senso della «rivoluzione» operata da Rossellini, a farci capire perchè si tratta di una vera rivoluzione e perchè tutta la cultura italiana del dopoguerra ne abbia risentito (in maggiore o in minor misura, ma in quel determinato modo) gli effetti. Rossellini è stato, prima di De Sica e di Visconti (*Ossessione* fu una «profezia», alla quale sarebbe stata necessaria una riscoperta per poter acquistare il giusto valore), uno dei pochissimi «fatti» culturali manifestatisi nel nostro paese durante gli ultimi trent'anni. Non ci si trovò solo dinanzi ad un fenomeno di carattere cinematografico o, per meglio dire, fu sì un tipico apporto del cinema alla cultura (tanto che sarebbe impossibile immaginarlo sotto altra forma) ma i limiti linguistici risultarono superati fin dal primo istante; e quello che era del cinema divenne senza indugio potrimonio comune. Mai artista italiano contemporaneo ha rivelato così schietto ed essenziale il senso della tragicità dell'esistenza umana. Molto indietro negli anni dovremmo andare se, scavalcato Pirandello, intendessimo scoprire precedenti sicuri o volessimo tentare di ricostruire una tradizione in tal guisa orientata. Rossellini fu la voce nuova, sotto ogni punto di vista. Egli potè essere (ecco dove gioca il rapporto realtà-arte) l'interprete della situazione umana dell'immediato dopoguerra, senza che per questo dovesse verificarsi alcuna fortuita coincidenza. Una situazione nuova fu interpretata con nuova sensibilità, fuori da ogni schema, secondo una libera scelta determinata da una profonda esigenza spirituale. Il «tragico» di Rossellini, inoltre, non discendeva da una concezione filosofica che potesse essere individuata come tale, e valere come centro ispiratore di un particolare atteggiamento tematico. Al contrario, il regista era riuscito ad intuirne il senso prescindendo da una vera e propria elaborazione concettuale e rifiutando istintivamente di inserirsi in un sistema comunque orientato. Ciononostante — ed è qui che si trova la ragione ultima della «rivoluzione» operata dall'autore di *Roma città aperta* — Rossellini si è posto su di piano di cultura che va senz'altro ascritto ad una delle correnti più vive del pensiero europeo moderno: all'esistenzialismo. La novità della «trilogia della guerra» e delle opere successive sino alla crisi, consiste proprio in questo fatto: nell'avere Rossellini inserito, pur senza proporselo, la cultura italiana in un giro d'interessi assai vasto e di aver reso operante sul piano dell'arte la «Weltanschauung» esistenzialista. Sebbene non si possano trovare rapporti diretti, è innegabile che Rossellini ha fatto con il cinema, in Italia, ciò

che Sartre — con risultati esteticamente inferiori — ha fatto in Francia con la letteratura ed il teatro. Del resto, vi è più di una convergenza tematica fra *Germania anno zero*, il « Miracolo » e la posizione assolutamente negativa della filosofia di Sartre: di fatto manca una possibilità di scelta sia ai personaggi dei due film di Rossellini (si tenga presente soprattutto *Germania anno zero*) sia ai personaggi disperati e vuoti di « Huis Clos » o di « Les Mains sales ». Curioso è osservare — per chiarire sempre meglio la personalità di Rossellini — come egli abbia ignorato le posizioni positive dell'esistenzialismo ed in particolare quella corrente italiana (Abbagnano) che riafferma, oltre la negazione pessimistica, la possibilità di scelta per l'uomo. Rossellini si trova — o almeno si è trovato — fuori di qualsiasi movimento intellettuale, e fuori soprattutto di qualsiasi tradizione italiana. Egli non ha alcuna radice nella tradizione culturale della nazione: gli è estraneo l'esistenzialismo italiano così come gli era stato estraneo il pessimismo pirandelliano. Accostandosi, per virtù di intuizione ad un atteggiamento culturale, e creando egli stesso un fatto di cultura, Rossellini ha assunto una posizione che potremmo dire europea (per i motivi ricordati) ed ha senza dubbio aperto — con una azione improvvisa ed inaspettata — nuove prospettive a tutta la cultura italiana.

Questa duplice origine dell'opera del regista merita di essere ulteriormente esaminata. E' certo che dei due elementi che concorsero a formare la sua personalità, il « senso del tragico » risulta sul piano dell'arte il più vitale. Ma anche l'altro — il fatto che egli fosse estraneo ad una base culturale — ha la sua importanza. Anzitutto, perché è concomitante con il primo: anche qui, non soltanto per una coincidenza, egli ha dato prova di maturità espressiva senza prestare orecchio alle sollecitazioni di una cultura la quale — disorientata e caotica com'era alle soglie del dopoguerra italiano — ben poco gli avrebbe giovato. Non è solo un gioco di parole l'affermazione che egli si inserì nella cultura ripudiandola. Il « tragico » di Rossellini, espresso nella sostanza cinematografica con una brutale energia che elimina (o eliminava) i pericoli intellettualistici, si svela come quello di un primitivo. Non si fraintenda: avvicinarlo a qualche manifestazione dell'arte contemporanea (pittorica, in particolare) servendosi di questo primitivismo come di un modulo critico, sarebbe facile; e in tal modo avremmo già scoperto un legame culturale, per quanto tenue, proprio laddove si sosteneva che legame non esiste. Senonchè la situazione è radicalmente diversa. Il primitivismo cui si è accennato è tendenza colta se mai altre ve ne fu-

rono: nasce dalla riflessione e vuol essere un ritorno all'antico, giustificato dalla necessità di rompere i ponti con (l'asserita) confusione e decadenza dell'arte attuale. Rossellini invece è un primitivo per istinto. Lo dimostra la sua riscoperta del «tragico», nei caratteristici modi in cui è stata fissata dalla «trilogia della guerra»: i conflitti che egli affronta hanno una struttura elementare che non inganna, le forze che si scontrano in quei film non fanno soltanto parte di una tematica che può essere comune a molto cinema, ma tendono anche a conquistare una capacità di penetrazione umana in grado di esaurire d'un sol colpo enormi problemi. Procedimento spicciativo, grezzo e talvolta incomprensibile, ma sotto il quale si scorge una pienezza di emozione che non può essere contenuta se non a patto di diluirla e di falsificarla.

Da ascrivere a questo fondo primitivo è anche la frammentarietà che si scopre in ogni film, prima e dopo la crisi del «Miracolo». Perfino *La nave bianca,* opera compiuta quando la personalità del regista non era ancora esattamente definibile, si muove tra una successione mal coordinata di frammenti, di intuizioni felici e di grosse negligenze: indice, certo, di inesperienza tecnica, ma anche, e soprattutto, di debolezza costruttiva connaturata e non eliminabile. *Roma città aperta* è un film che — una volta chiarito il suo significato e la sua importanza nel quadro del cinema postbellico — si ricorda per brani isolati, sequenze, inquadrature, gesti e voci in qualche modo illuminanti. *Paisà,* strutturalmente più solido sebbene organizzato in una serie di episodi, ha anch'esso i suoi frammenti nell'interno medesimo di ogni episodio, brevi o lunghi brani in cui i vari fattori altrove accozzati con foga e disordine si fondono in un equilibrato amalgama. Neppure nel succinto «Miracolo», dove foga e disordine sono temperati da un maggior senso delle proporzioni, si raggiunge una persuasiva unità: il racconto a tratti procede convulso e non trova mai realmente il modo di distendersi e di organizzarsi. Lo stesso accadrà anche in seguito, dopo il fallito esperimento della *Macchina ammazzacattivi* (film interrotto nel 1949 e portato a termine oltre due anni più tardi). *Stromboli, terra di Dio* e *Francesco, giullare di Dio* (1950) non valgono a riscattare quello che è sì un formale difetto ma che si era anche rivelato, nelle pagine migliori, come una genuina e rivoluzionaria forza. Per gli stessi motivi che giustificano il frammentismo — e che sono tutti riferibili alla sua natura particolare di primitivo — Rossellini può anche essere banale, e lo è stato apertamente più volte nella «trilogia della guerra». Si è notato che spesso i film e gli episodi suoi

nascono da pretesti in sé pochissimo consistenti (come, ad esempio, quello che dà vita al quadro della lotta partigiana di Firenze). Egli affronta le situazioni più elementari senza camuffarle, accettandole come tali. Questo è niente più che un procedimento di cui il regista si vale per scoprire una verità umana: perciò anche un espediente ingenuo (per citare un altro caso) come il martellare della voce di Hitler, riprodotta da un disco, sulla visione di Berlino distrutta in *Germania anno zero*, può contribuire tutt'altro che volgarmente a determinare il senso della tragedia.

Nel « Miracolo », un problema — si è detto — sostituisce il documento e la cronaca. Rossellini avverte la necessità di raccogliere le disparate esigenze che si facevano strada in una realtà diversa da quella dell'immediato dopoguerra. Il « Miracolo » rappresenta — potremmo osservare — un certo superamento rispetto al pessimismo di *Germania anno zero*, ma la soluzione è del pari, se non più, disperata. Nei confronti della spietata realtà della cronaca tedesca, questo sembra addirittura un tentativo di evasione: il personaggio incapace di dominare gli avvenimenti esterni appare ormai distrutto nella sua energia vitale e trova nella follia l'unico motivo per sopravvivere. La soluzione è cercata di là dalla realtà, ed è ancora una soluzione impossibile e assurda: la pazzia come prezzo dell'annientamento. Il simbolo è confuso, forzato. Il problema è affrontato senza incertezze, con un accanimento pari a quello con cui prima lo si evitava; ma non si trova altra via per risolverlo che l'esasperazione e la rivolta senza scopo. Il bozzetto è oppresso, appunto, da questo clima di esasperazione, ed è percorso da sussulti violenti e incontrollabili. L'incertezza di Rossellini, non appena abbandonato il terreno familiare, sale subito al culmine. In essa si dissolve e si immiserisce la tragedia che aveva dominato nella « trilogia della guerra ». La cosa più interessante da notare a proposito del « Miracolo » è questa: nel film si produce un movimento dall'interno verso l'esterno, cosicchè i motivi dapprima sviluppati in profondità vengono ora alla superficie e lì si esauriscono. Il « tragico » e il « primitivo » che prima erano intimamente connaturati all'opera di Rossellini, ora tendono a platealizzarsi e, in un certo senso, a schematizzarsi. Non si tratta più di una sensibilità tragica e primitiva a contatto con una materia adeguata, ma di una materia primitiva e tragicamente atteggiata (anche se non tragicamente risolta) che risulta fine a se stessa, e come tale è sviluppata ed esasperata.

Ne discendono due conseguenze: il tentativo di superare la posizione negativa di *Germania anno zero* fallisce, e intanto si

precisa l'equivoco che avrebbe caratterizzato la seconda fase del neorealismo italiano, nel momento in cui — attraverso alcuni suoi esponenti e gli epigoni — comincia ad acquistare coscienza di se stesso. La materia trattata prende il sopravvento sulla sensibilità artistica, ed il realismo si afferma quasi esclusivamente in una particolare scelta di fatti che vorrebbero essere di per sé significativi, e che a poco a poco sostituiscono, o travisano, il processo di interpretazione della realtà. Si vuol giungere immediatamente alla sostanza sfruttando ambienti personaggi e azioni quasi stereotipati; non ci si ispira più alla realtà, ma ad essa si impongono alcune limitazioni precostituite, e ciò nella supposizione che siano necessarie e sufficienti ad ottenere lo scopo. A questo si aggiungono nuove intenzioni, sovente complesse e difficilmente esprimibili; e quanto più il segno cui si mira è alto tanto più la sostanza, prefissata e convenzionale, risulta povera e non conforme al tema scelto. Si avvertono nettamente i due piani su cui le opere sono composte: due piani che non si riesce quasi mai a far coincidere. Non esiste unità d'ispirazione. Da una parte il realismo della materia non appare giustificato e dall'altra il tema resta per lo più estraneo alla materia che pure dovrebbe esserne l'espressione.

Nell'ambito dell'equivoco suddetto, la posizione di Rossellini dopo il « Miracolo » ha un risalto particolare. Confinata l'impotenza del personaggio entro barriere insuperabili, giunto alla negazione assoluta della lotta dell'uomo per uscire dalla propria condizione, il regista si è trovato in un vicolo cieco. A ben vedere, la sua opera poteva dirsi compiuta. La parabola era giunta al termine, sfociando in una sorta di disperato nichilismo. Ma non era cosa, questa, che Rossellini potesse ammettere a cuor leggiero, dopo avere dimostrato — in *Roma città aperta* e in *Paisà* — come la sconfitta dell'uomo non fosse mai definitiva, neppure dinanzi alla morte (5). Se in quei film l'impotenza non veniva mai com-

(5) Non si pretende di insistere sul motivo della assoluta fedeltà a se stesso e di giudicare l'opera di Rossellini a seconda che questa fedeltà sia più o meno mantenuta (o tradita). Si finirebbe — su tale strada — per indicare, di lui, un solo motivo ispiratore, e di considerarlo l'unico valido e capace di dar frutti. Non solo, ma si finirebbe per accettare i presupposti di una critica contenutistica, la quale condurrebbe ad assurde illazioni. A Rossellini non si vuole imporre alcun atteggiamento di « pessimismo condizionato », deducendone gli elementi dai suoi due film maggiori, nè si vuole considerare senz'altro negativa un'opera che accetti il pessimismo nella sua estrema accezione, e si annulli nel nichilismo. Ancor più assurdo sarebbe considerare il cammino percorso da *Roma città aperta* a *Il miracolo* come una involuzione per il solo fatto che il relativo pessimismoo iniziale si è accentuato e incrudito. Se di involuzione si deve parlare, diverso è il punto di vista da scegliere: più ampio e più preciso al tempo stesso. Segnare le caratteristiche di ciascuna opera è lecito,

pletamente superata, pure si configurava in maniera tale da lasciar sottintendere — anche sotto il sacrificio apparentemente più inutile (la morte della donna in *Roma città aperta* e la morte della ragazza siciliana in *Paisà*) — un motivo non solo di speranza ma di certezza del futuro: una virile fiducia. A questa posizione Rossellini mostra apertamente di volersi riallacciare con *Stromboli, terra di Dio* e con *Francesco, giullare di Dio*. Rifiutando, dopo averlo appena formulato, il pessimismo del « Miracolo », egli riprende il discorso interrotto, lo sviluppa e lo precisa. Si insinua in lui una nuova preoccupazione, che lo induce a superare la constatazione del tragico destino dell'uomo, e a indicare il mezzo attraverso cui si annulli l'impotenza del personaggio dinanzi alla vita. Ecco le due soluzioni proposte: una in senso mistico (*Stromboli*) ed una in senso pratico ma religiosamente ispirato (*Francesco*).

La reazione al pessimismo.

Un problema religioso dà l'avvio tematico a *Stromboli*: il sorgere improvviso della fede in un'anima smarrita, la scoperta di Dio fatta da una donna duramente provata dalla guerra e immersa in uno stato di apatia e di sconforto che, isolandola, la getta ai margini della morale umana. Il simbolo si sostituisce fin dall'inizio alla rappresentazione diretta. La « straniera » ha il valore di un'immagine che riflette le ansie i conflitti e le speranze dell'uomo del dopoguerra; e la scoperta di Dio vuole additare, di queste ansie conflitti e speranze, la soluzione. Evidente anche qui l'impegno posto nella elaborazione del film secondo i nuovi bisogni spirituali. Ma la materia appare sorda a queste sollecitazioni, e segue un suo interno svolgimento che conserva la tipica asprezza di quella particolare forma realistica concretatasi nella « trilogia della guerra ». Le nuove preoccupazioni, essendo affatto intenzionali e non tra-

qualora esse vengano continuamente messe in rapporto con la personalità di Rossellini, con il suo sviluppo, con l'azione da essa esercitata e con le reazioni subite e, infine e soprattutto, con le possibilità poetiche ed umane che essa racchiude. Così impostato, il problema si chiarisce: si vedrà quale significato abbiano il relativo pessimismo iniziale, il successivo nichilismo e la reazione ottimistica di *Stromboli, terra di Dio* e di *Francesco, giullare di Dio*; e quale importanza rivestano per definire — attraverso i contrasti che fra le varie posizioni sono nati — la figura di Rossellini. Poiché è evidente che in assoluto, e dall'esterno, non si ha il diritto di propendere per l'una piuttosto che per l'altra posizione, secondo il proprio orientamento di osservatori; a meno di non voler fare della critica esclusivamente (e astrattamente) contenutistica.

sferendosi mai nella struttura drammatica del film (suggerita da esigenze completamente diverse), non solo non valgono a giustificare la soluzione proposta per vincere l'impotenza del personaggio, ma finiscono anche per negarle implicitamente ogni efficacia. La rassegnazione di Karin non ha senso; senso semmai avrebbe avuto — se dobbiamo restare sul piano religioso scelto da Rossellini — il martirio: l'ottusa brutalità del marito e la ferocia dell'ambiente non sarebbero potute sfociare che in questa direzione, date le chiare premesse dell'opera. La situazione umana che il regista ci presenta e che fin dalle prime inquadrature appare confusa e ambigua, si immeschinisce a poco a poco durante lo svolgimento dell'azione, e tocca il limite dell'insincerità quando si tratta di sciogliere il nodo psicologico del personaggio (composto con tanta ricchezza di sfumature da cadere, inserito in una cornice come questa, nell'eccessivo e nell'inutile). Lo spettatore si trova dinanzi ad un improvviso capovolgimento delle sorti che non era stato preparato in alcun modo. Ai suoi occhi appare un personaggio vuoto, e una natura altrettanto vuota, ed estranea, proprio laddove era necessario operare quella trasfigurazione mistica che avrebbe dovuto fornire un sostegno a tutto il film. Il paesaggio del vulcano fa parte a sé, e Rossellini vi indugia con una sintomatica compiacenza, quasi che inconsapevolmente soggiacesse al fascino dell'orrido. Nel film, del resto, non si era mai potuta accertare l'esistenza di una ispirazione religiosa, neppure sotto l'aspetto negativo (il peso e la dannazione del peccato) che qui si addiceva al personaggio. I problemi spirituali di Karin — se è lecito usare tale aggettivo — non erano mai usciti dai confini strettamente (meglio, grettamente) umani, né lasciavano trapelare alcunchè di diverso, alcun fermento che potesse far pensare ad una più alta vita interiore. La rivelazione della fede ha il sapore di una gratuita forzatura, ingigantita di rimando dal compiacimento descrittivo che ad essa si accompagna.

Queste osservazioni servono a stabilire la natura del trapasso dal « primo » al « secondo » Rossellini: dalle qualità messe a profitto nella « trilogia della guerra » ai limiti che si palesano in *Stromboli* e che ritorneranno, sia pure sotto altra forma, nel *Francesco*. Le doti del Rossellini tragico (« primitivo » come si è detto), che mirava all'essenziale senza alcuna incertezza e che scopriva la verità del personaggio — e insieme di una condizione sociale e spirituale — abolendo ogni barriera tra sé e lui, qui appaiono snervate e inefficaci. L'accanimento con cui il regista si impegna nella nuova fatica non serve a nulla. Il personaggio ora risulta accarezzato invece che rudemente sbozzato (e ciò sarebbe stato

opportuno solo a patto di adottare un'altra forma di realismo, respingendo gli schemi costruiti sulle passate esperienze): emergono i tratti di secondaria importanza, gli elementi accessori che potrebbero dare maggior completezza al nucleo vitale ma che non sono certo in grado di sostituirlo. Delineatasi la crisi del « Miracolo », e oltrepassato il punto di rottura con il realismo della « trilogia della guerra », si scopre nel « primitivo » Rossellini una sorta di estetismo che palesemente contrasta non solo con le sue qualità native e la sua formazione intellettuale, ma anche con le condizioni della nostra recente cultura, che pure egli aveva saputo altra volta acutamente interpretare. *Stromboli* è fatto, in sostanza, di delicatissime sensazioni lungamente assaporate (siamo agli antipodi di *Paisà*), di belle figurazioni e di raffinati compiacimenti. Il dramma della straniera si traduce in una complessa forma di isterismo dalla quale Rossellini trae i suoi pretesti narrativi. E' l'isterismo, e non la tragedia, che si placa nella serenità della fede religiosa.

Francesco, giullare di Dio dovrebbe essere l'esemplificazione di uno stadio successivo della ricerca. Si vuol passare, attraverso un modello storico e indiscutibile, dalla serenità raggiunta della fede al fervore operoso che la fede ispira. E' chiaro che il film vorrebbe costituire un meditato ritorno all'antico, per riafferrare, se non il motivo almeno il tono di quella commozione immediata e di quello scarno linguaggio che erano propri del regista all'epoca della « trilogia della guerra ». In un certo senso si rinnegano i risultati più appariscenti di *Stromboli*. Ma ciò che a Rossellini riuscì pienamente dinanzi al « fatto » contemporaneo, interpretato nel momento stesso in cui era vissuto, non gli riesce con personaggi e con una vita che richiedevano un diverso tipo di interpretazione. Non ci si poteva accostare all'umiltà di San Francesco mediante una semplice intuizione, né si poteva presumere di esprimerne la fervida « letizia » fidando in una preparazione storica sommariamente condotta. Il « primitivo » Rossellini non sarebbe mai potuto penetrare per tale via nel mondo primitivo di San Francesco, ed è chiaro che quando abbiamo accennato al primitivismo del regista non intendevamo riferirci ad un valore assoluto e fuori del tempo, bensì ad una serie di elementi (ispirazione dalla realtà, capacità emotiva, linguaggio) che appaiono validi solo se mantenuti nella loro propria cornice storica. A differenza di quanto accadeva, per esempio, ai personaggi di *Paisà*, i sentimenti di questi frati non posseggono una reale consistenza, non si comprendono mai perfettamente, e spesso naufragano nel ridicolo. Rossellini ha inteso dare un valore assoluto alla semplicità all'u-

miltà e al fervore dei « giullari di Dio ». Non si è accorto che in questo caso « assoluto » significa generico, ossia inesistente sul piano dell'arte. Egli non è stato in grado di interpretare i personaggi e l'epoca in cui vissero, non li ha individuati, non li ha « visti ». I loro gesti e le loro parole restano quasi sempre inespressi, la tensione spirituale che tutto dovrebbe animare è troppo debole, e sostenuta unicamente dall'artificio. Il merito del tentativo sta nelle intenzioni, in quel voler esaltare il fervore operoso e la carità come le più schiette manifestazioni della fede. Nel film v'è senza dubbio lo sforzo di far convergere su di un unico punto il divino e l'umano, un tendere cioè non solo verso la complessità esteriore del problema ma anche verso l'autentico impegno dell'artista che dell'uomo d'oggi vuol comprendere la condizione, i bisogni e le ansie. Se lo sforzo fosse stato compiuto nella direzione giusta, e con appropriati mezzi, Rossellini avrebbe potuto riallacciarsi a *Paisà,* e andare oltre.

Dopo la svolta del « Miracolo » è lecito parlare di una « maniera » di Rossellini. Già si può trarre qualche conclusione. Da quel momento in poi, attraverso i film che sono stati esaminati, si fa strada un programma e, forse, la consapevolezza di una missione da compiere. Vista l'impostazione di questi film, avremmo anche il diritto di affermare, restando in superficie, che Rossellini guarda ora la realtà con occhio critico; non solo, ma che intende addirittura proporre qualche meditata soluzione. Da questo angolo visuale, la crisi del « Miracolo » potrebbe anche indicare il passaggio da una posizione semplicemente « passiva » (di registrazione o di osservazione della realtà, senza alcuna pretesa di assumere dinanzi ad essa un atteggiamento personale e senza alcun proposito di esprimere un proprio messaggio) ad una posizione attiva, con la quale si intenda far sentire chiaramente la propria voce. Ammesso tutto questo, se ne può ricavare una sola conseguenza, l'unica che logicamente abbia un significato: il passaggio da una posizione all'altra dimostra inconfutabilmente che è nata in Rossellini la « maniera ». Non c'è bisogno di cercare altrove: la prova è tutta qui. Rossellini denuncia con questo i propri limiti e gli equivoci in cui si dibatte. Dal « Miracolo » in poi appare evidentissima la sua inquietudine, quell'oscillare da un tentativo all'altro senza sapere dove ci si potrà fermare, quell'arrovellarsi alla ricerca di soluzioni sempre più « originali » e sottili, quell'insistere sui casi psicologici pur non avendo la tempra dello psicologo, e così via. Si è operata in lui una alterazione della prospettiva, per cui si considera « attivo » ciò che nasce soltanto da una velleità e da un puntiglio, e si trascura ciò che di realmente attivo e critico

si è fatto in passato. Non vi può essere dubbio — ora che abbiamo visto su quali linee si è sviluppata la personalità del regista — che Rossellini abbia guardato la realtà con occhio critico, da artista, in due casi effettivamente: *Roma città aperta* e *Paisà*; e in via subordinata in *Germania anno zero.* Il resto rappresenta la negazione palese di questi risultati, nel momento stesso in cui il regista pretende di superarli.

Anche prescindendo dal problema della maggiore o minore fedeltà a se stesso e alla propria ispirazione, v'è da chiedersi quali vantaggi Rossellini abbia tratto da questo preteso superamento. La risposta non richiede lunghe analisi per essere formulata. E' molto semplice: nessuno. *Stromboli* è nato dalla presunzione di poter arricchire la propria personalità a tal punto da affrontare il complicato e sottilissimo problema psicologico. E' stato un errore, perché il film ha dimostrato che non solo la sensibilità non si è arricchita di nulla ma che ha toccato note false e si è dispersa in una vana ricerca del nuovo. *Francesco, giullare di Dio* ha confermato l'equivoco, aggravandolo. Lo pseudovalore simbolico di Karin si è trasferito — su di un piano diverso e ancor più pericoloso — nella figura del santo, come se volesse assurgere ad un significato assoluto e fuori del tempo. Ma in quella invocazione alla semplicità ed al fervore operoso v'è tutta una retorica male assimilata, oltreché una paurosa incomprensione del problema umano che si voleva proporre ad esempio. Se Rossellini ebbe qualcosa da dire, e lo disse, in *Roma città aperta* ed in *Paisà,* qui si è ridotto al silenzio. Con gli ultimi film la sua voce risuona nel vuoto. La purificazione religiosa della sofferenza (*Stromboli*) e del lavoro umano (*Francesco*) lo lascia intimamente indifferente, per quanto egli si sforzi di comprendere e di commuoversi. Non crede alle proposte che avanza, non partecipa all'ansia dei suoi personaggi, non accetta nemmeno le conclusioni cui essi giungono: le convulsioni isteriche di Karin contano per lui assai più della sua ricerca di Dio, e lo interessano come tali (una specie di caso patologico); l'eroica « follia » di San Francesco che abbraccia il lebbroso lo riempie di stupore, e nelle sue mani si trasforma in un gesto gratuito, entusiasmante perché tale. Anche in *Roma città aperta,* se si vuole, i personaggi compivano qualche volta atti gratuiti, ma in questa luce potevano essere giudicati solo se, assurdamente, si fosse tentato di isolarli dal complesso del film. Di fatto, invece, la verità dell'ambiente — la verità storica cui il regista giungeva — riscattava e dava un senso a quella relativa gratuità dei gesti compiuti da alcuni personaggi. Quei gesti che non erano mai gra-

tuiti in assoluto, e che quindi non si possono accostare ai gesti di una Karin o di un San Francesco, negli altri film.

Nella situazione in cui il regista si trova dinanzi a Karin o a San Francesco, la sua sensibilità si accende d'improvviso: è come se gli venisse offerto un bel pretesto, o se gli fosse data la possibilità d'uno sfoggio di virtuosismo. Appunto per questo la sostanza dei personaggi, il senso profondo della loro vita, rimangono inespressi. Dell'adesione alla realtà del personaggio che si era avuta in *Roma città aperta* e in *Paisà,* non si conserva nemmeno più il ricordo. Per Rossellini, è evidente, non si può formulare una conclusione definitiva. Essendo ormai certo che la «maniera» ha avuto il sopravvento sull'ispirazione e sulla sincerità, resta ancora da stabilire se ispirazione e sincerità siano state distrutte oppure se esistano ancora per esse possibilità di recupero. Non importa la direzione delle nuove esperienze, né importa discutere di ritorni o di superamenti. Prima di discutere di questi problemi occorre decidere — sulla scorta delle nuove opere — quanta capacità di impegno (artistico e umano) rimanga nell'animo del regista.

Fernaldo Di Giammatteo

Note

Il cinematografo come fenomeno di cultura.

Il cinematografo in quest'ultimo trentennio, a parte i suoi progressi tecnici, ha mutato posto e significato e valore nelle discussioni dei suoi frequentatori. In un certo senso ha sostituito il teatro: se questo sia bene o un male, noi non affronteremo la discussione, perchè di certi fenomeni storici bisogna soltanto riconoscere quella che è la loro espansione, e semmai spiegarla e non già maledirla. Trent'anni fa il cinematografo veniva accolto come un divertimento, in cui la mente si riposava quasi stupita che alcune scene della vita potessero essere riprodotte nel loro movimento sullo schermo, e con grandissimo sforzo. Ma con l'invenzione del sonoro il pubblico ha avuto una grande scossa, ed è rimasto avvìnto a questo nuovo genere d'arte apparso nel mondo moderno. I dottrinari hanno cominciato a discutere se si trattava di arte o non arte, intanto venivano applauditi questo o quel regista per gli accorgimenti particolari a cui essi ricorrevano per riprodurre quelli che erano i loro fantasmi di dentro. Si è ricorso anche al cinematografo all'improvviso, cioè ai films dove gli attori sono degli estemporanei, sono uomini della strada, ma guidati abilmente da qualche regista, il quale attraverso queste figure umane prese all'imprestito veniva raffigurando le proprie immaginazioni interiori. Per qualche tempo, e naturalmente continua ancora oggi, il cinematografo è passato attraverso questo periodo di volgare romanticismo, che ha turbato i sonni dei moralisti, e ha fatto gridare troppo spesso alla corruzione sistematica della società. La verità vera è che ogni periodo della storia ha avuto sempre una sua letteratura d'intrattenimento, e noi ci siamo corrotti col cinematografo se le generazioni che ci hanno preceduto si sono corrotte con altre forme di letteratura. Ormai l'accordo è diffuso, che si tratta di una letteratura espressiva che sta alla pari dell'altra letteratura scritta; qualcuno arriva a dire perfino che nel teatro s può comprendere anche lo stesso cinematografo, se si pensa a qualche regista inglese che tratta le opere teatralmente

e non solo cinematograficamente. Il cinematografo ha acquistato tale importanza, che c'è tra i così detti intellettuali una specie di pudore nel nascondere deficienze della propria cultura cinematografica: l'aver trascurato alcuni film è come se un letterato à la page *ignorasse le ultime novità letterarie. Si intende, anche per la letteratura critica del cinematografo, si sta avverando quello che da tanto tempo è avvenuto per l'altra letteratura di stile classico, cioè ci sono gli intenditori dilettanti e gli intenditori scientifici, c'è « La Critica » di Benedetto Croce e c'è la « Lettura » diretta da Renato Simoni, per fare esempi lontani e pacifici nel tempo; c'è il « Il Marzocco » e « La fiera letteraria », c'è « Il giornale storico della letteratura italiana » e c'è « Pegaso » e « Pan ». Il pericolo più incombente, ma d'altra parte anch'esso fatale e necessaro è che il cinematografo si politicizzi: il solo modo di non far partigiano il cinematografo è quello di parlare di una sua trascendentale politicità. Non c'è film che non nasconda una intenzione morale, filosofica e politica dell'autore e degli autori; il solo modo di frenare il partigianismo politico è quello di riconoscere che ogni film ha qualche cosa di partigiano. Anche in letteratura tutta la poesia e il teatro e la filosofia e la critica obbediscono a un nascosto stato d'animo politico; soltanto qualche rappresentante del vecchio liberalismo ha la pretesa di dire che la sua storiografia, che la sua filosofia, che la sua motodologia sono assolutamente imparziali, e hanno una obiettività di carattere scientifico. Sulla famosa obiettività anche del cinematografo si potrebbe concludere che il più obiettivo è quello che dichiara di non esserlo, come il saggio critico più obiettivo è quello che fa intravedere il termine ultimo a cui vuole giungere la propria interpretazione.*

Luigi Russo

Cultura e cinema.

Una caratteristica fondamentale della cultura è di rispondere a un'esperienza di vita internazionale, resa possibile dalla circolazione degli strumenti stessi della cultura e in particolare del libro. Fin dall'antichità uomo colto è colui il quale, superando i limiti di tempo e di spazio che circoscrivono l'esperienza comune, riesce ad allargare il proprio orizzonte e a ricomprendervi le manifestazioni della civilità degli altri popoli. In questo senso la cultura non ha frontiere e anzi vive dell'eliminazione delle frontiere. Ma le frontiere che la cultura ha eliminate, per vivere in un mondo internazionale, si sono in qualche modo ripristinate ai mar-

gini della cultura stessa, dando luogo a un dualismo di cultura e incoltura o di élite *e di massa, che ha accompagnato sempre il corso della storia. Di qui la necessità che si è sempre sentita, ma che soprattutto si è imposta nel mondo moderno e contemporaneo, di diffondere la cultura e anzi di rendere obbligatorio quel minimo di cultura che ne rende possibile l'utilizzazione deglgi strumenti, e cioè dei libri. I che spiega l'importanza data all'educazione popolare da parte del socialismo e del comunismo. Se non che gli sfofrzi compiuti per eliminare il distacco tra* élite *e massa sul piano culturale — che è poi l'aspetto più rilevante del distacco tra borghesia e proletariato — hanno trovato sempre un ostacolo enorme nella natura stessa dello strumento libro del quale è stato necessario servirsi. Si è tentato, sì, di vincere la difficoltà rendendo il libro sempre più facile e volgarizzando al massimo i risultati della ricerca scientifica e dell'esperienza storica, ma il processo di volgarizzazione ha ben presto incontrato dei limiti insuperabili e comunque ha costretto a impoverire, se non addirittura a falsare, il mondo che si doveva rappresentare.*

Il problema ha cambiato radicalmente aspetto in questi ultimi decenni con la diffusione sempre più capillare del cinematografo, che ha raggiunto senza seri ostacoli la coscienza e l'interesse delle masse proletarie e rurali. Un'esperienza culturale e internazionale, di straordinaria ricchezza e complessità, ha, per la prima volta nella storia, congiunto in un'unica attività di comprensione e su di uno stesso piano spirituale uomini colti e non colti, al di là di ogni distinzione di classi sociali e di frontiere. E il popolo si è avvicinato al mondo della cultura senza la fatica che implica il libro, senza il processo di depauperazione della così detta cultura popolare, senza la necessaria astrazione implicata dal bisogno di tradurre la ricchezza dell'esperienza vissuta nell'espressione concettuale del discorso. Vi si è avvicinato con la mente e insieme con tutti i sensi, in una immediatezza di vita che era finora preclusa a chiunque uscisse dal qui e ora *della sua vita quotidiana. Un nuovo strumento di cultura si è improvvisamente creato che consente di raggiungere in un attimo e con insostituibile adeguazione una realtà che invano si cercava nell'informazione del libro. Sì che l'uomo colto, per informarsi davvero, deve anche lui uscire dal suo mondo libresco e integrarlo con questa nuova fonte di sapere; deve anche lui andare a scuola col popolo nella nuova scuola rappresentata dal cinema, a vedere gli stessi film e a vivere della stessa esperienza. Che se poi l'uomo di cultura questo interesse non sente e crede di poter rinunziare al nuo-*

vo strumento che gli si offre, è segno che il libro ha ormai prodotto in lui una deformazione professionale che si traduce in una angusta di orizzonte.

* * *

Se questo è il rapporto che corre tra cultura e cinema, è chiaro il fine che il cinema deve proporsi e che la cultura deve in esso realizzare. Il carattere internazionale della cultura, che si è concretato come non mai in questa sua espressione, deve significare universalità di valori e comunione spirituale. E su questa strada il cinema ha ancora un lungo cammino da percorrere. Se si volesse designare l'ulteriore compito con una formula, si potrebbe dire che dal cinema internazionale occorre passare sempre più al film internazionale. Già molti tentativi si vanno effettuando in questo senso e già si vedono alcuni film che risultano dalla collaborazione di soggettisti, registi e attori di varia nazionalità. Ma si è ancora ai primi passi e, soprattutto, manca ancora la chiara coscienza del fine a cui questa collaborazione deve più propriamente rispondere. E il fine è appunto quello stesso della cultura, vale a dire il superamento della parte, la comprensione dell'altro, l'unificazione delle coscienze. Nel film realistico italiano questa esigenza spirituale è profondamente intesa, e sul piano dell'arte si incontrano già borghesi e proeltari, uomini colti e incolti. Registi intelligenti sostituiscono gli attori con i non attori, e il popolo vive con loro nella creazione del film, accomunandosi in interessi e in sentimenti. Ma la via deve essere percorsa con maggiore decisione e soprattutto nel campo di un'esperienza internazionale.

Oggi il mondo è diviso in due e l'avvenire si presenta pauroso. La cultura in gran parte si dimostra inadeguata al suo compito e parteggia per gli uni o per gli altri, dividendosi tra i due blocchi e, all'interno di ogni paese, in funzione dello stesso dualismo. Forse sul piano dell'arte v'è maggiore possibilità di apertura d'animo e forse dall'arte occorre attendere una parola più comprensiva. Alcuni sintomi sono significativi e qualche film accenna a motivi di questo genere. Ma ancora non v'è nessuna iniziativa esplicita, tendente a realizzare un'atmosfera spirituale al di là dell'agonismo delle due parti. Non v'è ancora un incontro di artisti appartenenti ai due mondi, che sappiano rendere evidente la necessità di avvicinarsi e comprendersi. Dovrebbero essere artisti capaci di rappresentare l'autocritica del paese al quale appartengono e il desiderio di vedere il valore del mondo che è loro di fronteG in particolare degli artisti occidentali, insofferenti delle contraddizioni della propria vita e anelanti a scoprire al di là

della cortina di ferro motivi di una nuova e più profonda realtà sociale e, con loro, degli artisti dell'altra parte, disposti allo stesso processo di autocritica, e aperti al riconoscimento di valori tradizionali che non possono essere travolti, ma soltanto trasvalutati, dal processo rivoluzionario. Se un film potesse rappresentare con evidenza questo superiore ideale e a poco a poco assolvere quel compito che la cultura si dimostra purtroppo incapace di comprendere, forse un nuovo orizzonte potrebbe aprirsi, e il linguaggio del cinema, che ha già in qualche modo accomunato popoli e classi, si esprimerebbe decisamente sul piano dell'unificazione politica e sociale.

Ugo Spirito

Cinema a bordo.

... Ieri c'è stato il cinema, nel salone di ricevimento: neppure di questo dono della civiltà avevamo il diritto di privarci, secondo il desiderio dei nostri ospiti, ma è pur strano doverne godere in simili circostanze. Il candido schermo era stato innalzato sul fondo della sala, mentre dalla parte opposta era piazzata la macchina miracolosa, la lanterna magica *della nostra fanciullezza che il progresso aveva così trasformato. Sedevamo in comode poltrone nell'eleganza lievemente cullante del Social Hall, con il tavolino dorato accanto, sorseggiando il tè, fumando una sigaretta, e guardavamo, come in un qualsiasi "Capitol" o "Eldorado" di terra ferma, a quelle mobili ombre parlanti, lassù... davvero una situazione sorprendente. Quella dei personaggi del film, ad ogni buon conto, non era certo inferiore alla nostra, anzi almeno altrettanto comoda e raffinata. Un benessere completo era senza dubbio il presupposto evidente della loro esistenza e del loro destino, ed esso mitigava (a consolazione dello spettatore) i conflitti in cui quelli venivano coinvolti. E così dev'essere. Ampie prospettive di magnifici saloni, tavoli scintillanti di cristalli e di frutta... il film è tutto una visione di ricchezza: sogno per il popolo, specchio seducente per il mondo del denaro. Quello appunto che stavano proiettando (ed era americano) narrava la storia di un maturo uomo d'affari, travolto da un amore dilettantesco e tormentoso per la musica, l'arte, la bellezza e le alte passioni, che abbandona la moglie per inseguire, a Parigi, questi sogni abbaglianti. Un dolce naufragio è il risultato del suo disperato tentativo; l'incarnazione femminile della sua passione preferisce un giovane musicista che egli aveva aiutato ad affermarsi, e il finale*

ce lo mostra al telefono, mentre annuncia alla moglie paziente il ritorno a casa; soluzione in vero malinconica, ma dopo tutto ancora sopportabile, giacchè sappiamo che ampi saloni e tavole sciltillanti di cristalli attendono il deluso, ma in fondo pacificato marito.

Il male è, che alla proiezione eravamo troppo pochi ad ammirare quei volti nobili e belli, in dieci o dodici invece che in cento, nel salone azzurro e oro del piroscafo di lusso: e la sua vuotezza sbadigliante dava l'immagine precisa di una organizzazione economica che scricchiolasse sinistramente. Non tutti quelli del nostro gruppo si erano raccolti là. Mancava l'americano, il fabbricante di notizie dalla bocca simile a quella di un pesce. Dov'era? Con gli emigranti ebrei? Un uomo davvero inquietante... Viaggia in prima classe e cena con noi in smokg, ma poi si sottrae alle nostre conversazioni artistiche e culturali per trasferirsi in una sfera estranea, ostile. Eppure, ciascuno dovrebbe ben sapere dov'è il proprio posto...

Thomas Mann

(Da *Adel des Geistes*, Stoccolma, 1945).

Lettere al direttore

Premi e doppiaggio.

Caro direttore,

ti ringrazio a nome dei colleghi di aver voluto aprire, con questa rubrica una tribuna per far sentire, dalla « Rivista del Cinema Italiano », le voci personali, spregiudicate anche se polemiche e magari contraddittorie e anticonformiste, dei cineasti italiani sui problemi del nostro Cinema; una tribuna veramente libera proprio ci mancava.

Tanto per cominciare vorrei farti notare in contrasto con l'opinione corrente presso industriali e lavoratori, che quasi quasi i Senatori Marconcini e Corvino che, in diverse sedi, hanno proposto economie sul bilancio circa i contributi governativi all'industria cinematografica, avrebbero ragione se... in Italia ci fosse libertà di commercio cinematografico, cioè ci fossero quelle condizioni di « perfetta libera concorrenza » che abbiamo imparato a scuola nei testi classici di economia; se il governo in sostanza non fosse costretto a ridare con una mano quello che toglie con l'altra.

Apriamo il giornale d'oggi, domenica 11 maggio 1952, e vediamo i cinema di Roma. Su 117 spettacoli che vengono offerti, solo 24 sono italiani cioè il 20,51%; ma in realtà la percentuale è inferiore: se togliamo le visioni contemporanee di uno stesso film essa diventa del 13,88%. Sono dati che tutti possono controllare. E siamo a fine stagione, quando cioè c'è più spazio sul mercato per i nostri prodotti! Andiamo poi per strada: il numero delle automobili straniere che vediamo passare non è nè il 20 nè il 13% delle automobili italiane; se entriamo dal tabaccaio troviamo sì sigarette estere, ma non nella proporzione dei film in confronto dei prodotti nazionali.

Qui c'è qualcosa che non va! E non venirmi a dire che queste sono le preferenze del consumatore, perché al consumatore non sono offerte « quantità - qualsivoglia » come vorrebbe la prima regoletta della perfetta libera concorrenza. E poi si manca anche alla seconda di tali regolette in quanto uno dei venditori è, *come*

non dovrebbe essere « in grado di modificare la situazione di mercato » importando l'80% del fabbisogno contro una produzione locale del solo 20%. Infine, ed è questa la più grave mancanza alle regole della libertà di commercio, « le singole unità non sono identiche e sostituibili fra loro » poichè i prodotti nazionali sono obbligati per legge alla « ripresa diretta sonora », mentre i prodotti esteri non circolano nella loro lingua. Se si limitasse il doppiaggio ai soli film meritevoli ed interessanti (come per le traduzioni dei libri) ci sarebbe maggior domanda sul mercato per i nostri prodotti tanto che il governo potrebbe risparmiare qualcosa sui contributi che poi è costretto a dare all'industria cinematografica. In realtà, scendendo dalle astrattezze dell'economia, bisogna riconoscere che c'è contrasto tra l'indiscriminata introduzione di 80 prodotti su 100 da una parte e la necessità d'aiutare i 20 (o 13) prodotti dall'altra. Quella della riduzione dei premi (e magari limitazione degli stessi al solo 10%) è una campana che i nostri produttori non vogliono sentire. Ed hanno ragione, nelle attuali condizioni del mercato: il governo limiti il doppiaggio e ristabilisca condizioni « di perfetta libera concorrenza », e i produttori sentiranno la campana della riduzione.

I rappresentanti dei lavoratori presso la Commissione Tecnica hanno giustificato (« Lavoro Cinematografico », 6 gennaio 1952) la loro adesione all'incremento dei contributi governativi (larghezza nell'attribuzione del premio supplettivo dell'8%) con la imprescindibile necessità di sollecitare ed aumentare il volume della produzione nazionale. Hanno ragione dal loro punto di vista, perchè la produzione nazionale è veramente in condizioni d'inferiorità; continuando così con l'allagamento del nostro mercato da parte dei prodotti stranieri, tra poco tempo non si troverà un produttore cui convenga accingersi alla realizzazione di film italiani se non sollecitato dal miraggio del massimo dei premi con aggravio per il bilancio. In sostanza il mio atteggiamento non è in contraddizione con quello dei lavoratori, poiché ambedue mirano a ristabilire una situazione d'equilibrio nel mercato.

Un'altra grave contraddizione dell'attuale attività governativa nel campo dell'industria cinematografica è costituita dall'avere prima « bloccato » gli incassi dei prodotti stranieri ed aver dopo consentito un lento ma graduale « sblocco » sotto diverse forme, dissanguando lentamente ma gradatamente la nostra economia con danno degli spettatori e dei produttori ed alterando alla fine il rapporto reale tra lira e valute pregiate. Si ristabiliscano condizioni normali di mercato impedendo ad un solo venditore d'alla-

garlo con i suoi prodotti, e si facciano poi tutte le economie sui contributi governativi.

Altro grave difetto del sistema attuale consiste nel non valutare quel fenomeno noto ad ogni buon studioso di economia per cui una tassa come quella, notevolissima, che si paga andando al cinema, non grava solo sul consumatore cioè lo spettatore ma finisce, per le note ripercussioni, ad incidere anche sul prodotto. Quello che veramente manca è uno studio serio sulla nostra cinematografia fatto da un economista: in fondo lo stesso governo si è comportato per ragioni contingenti e spesso contraddittorie. Infine risulta oggi assolutamente sproporzionato alla realtà del mercato la vecchia tassa di doppiaggio di 2.500.000 lire.

Anzitutto essa non è più in rapporto al valore reale delle valute dei paesi d'origine, e poi non è in rapporto ai proventi del film importato. Per selezionare un po' il doppiaggio e fare intanto cadere i piccoli importatori e speculatori occorrerebbe, come si fa per altre merci similari, rapportare la tassa al volume dei proventi totali del film. E queste soprattutto nei riguardi degli importatori che sono contemporaneamente anche produttori e distributori di film nazionali: se pagassero tasse più sensibili e ragguagliate ai proventi, storneerebbero minori quantità di capitale dalla produzione nazionale!

Concludendo, io penso che il governo potrebbe, come auspicano i senatori Corbino e Marconcini, risparmiare sui contributi governativi solo se si decidesse a selezionare un po' i film da doppiare.

Nessuna limitazione alle importazioni, ma una più severa regolamentazione e tassazione del doppiaggio!

Risparmio a te e al lettore le formule di saluto, tuo

Libero Solaroli

P.S. — Durante la correzione delle bozze di stampa, il Senato, senza una seria giustificazione economica, ha approvato il bilancio preventivo dei Servizi dello spettacolo; il senatore Tomè, relatore di maggioranza, nell'invitare i colleghi ad approvare il preventivo di bilancio, non ha detto una parola sulla causa fondamentale delle spese dello Stato e cioè sulla indiscriminata circolazione di prodotti esteri. I senatori Marconcini e Corbino avranno anche loro votato a favore?

Libri e saggi

Il film e i suoi « specifici ».

I

Altra volta abbiamo avuto occasione di sostenere che oggi non importano tanto ennesime dimostrazioni della natura artistica del cinema, quanto scrivere saggi approfonditi su particolari problemi che di volta in volta esso presenta nell'ambito della cultura. E' noto, in fatti, che ormai non soltanto l'estetica idealistica riconosce il film come arte, ma anche quella del materialismo dialettico. Nell'un caso come nell'altro le testimonianze sono cospicue nonchè autorevoli. In Italia, a esempio, se pur permangono certi « stupori » o accuse (derivanti da una non comprensione o, come nel caso di Soldati, dalla pochezza artistica dei propri film), si è levata calma e obiettiva la voce di Benedetto Croce e, ultimamente, quella di Mario Fubini (1), per non citare ancora una volta il Gentile, il Tilgher e il Flora (2). Superate dunque le varie opposizioni, occorre che i critici cinematografici, se tali vogliono essere, si avvicinino alla cultura,. « Il problema della critica cinematografica non differisce », scrive il Fubini, « da quello delle altre arti per il semplice motivo che non esiste uno specifico filmico. Credo anzi che se i critici cinematografici considerassero attentamente ciò che si è scritto negli altri campi, presto o tardi si accorgerebbero che molti loro

(1) Mario Fubini: *Oggi il teatro si chiama cinema* (rubrica « Il cinema e i suoi giudici », a cura di Giuseppe Grieco), in *Cinema*, nuova serie, Milano, anno VII, n. 85, 1 maggio 1952). Afferma il Fubini: « Se questa nuova forma di spettacolo possa essere arte o no, si tratta di una questione che va affrontata e risolta film per film, non diversamente da quanto si fa per il romanzo, il teatro, ecc. ».

(2) Interessante, per informarsi sulla posizione assunta da altri intellettuali di fronte al cinema, è l'antologia di Mario Verdone, appunto intitolata *Gli intellettuali e il cinema* (Roma, Bianco e Nero-CIDAL editore, 1952). Si tratta di uno zibaldone, ripetiamo interessante, ricco di materiale prezioso, anche se non sempre fornito delle referenze filogiche e cronologiche necessarie. Il Verdone lascia inoltre al lettore deduzioni e inquadramento critico.

"problemi" sono già stati discussi e superati in tempi recenti ma soprattutto nel passato » (3). Non per questo — la superata necessità storica di dimostrare l'artisticità del film — diremo che il recente volume del Ragghianti (4) giunge superfluo. Tutt'altro, e per diverse ragioni. Anzi tutto esso ha un valore storico, nel senso che raccoglie, tra gli altri saggi apparsi in epoche diverse e in diverse sedi, uno, quello che lo apre — *Cinematografo rigoroso* — nel quale già nel lontano 1933, prima cioè del Croce e del crociano Flora, l'autore, anch'esso crociano (« massimalista », direbbe il Morpurgo-Tagliabue), affermava essere il cinema un'arte. In un momento, cioè, in cui, almeno in Italia, tale affermazione poteva apparire, e appariva, eresia(5). Questa importanza storica è accresciuta da un fatto mai prima d'ora verificatosi, stando alle nostre conoscenze. Dal fatto, cioè, che un critico d'arte, e della competenza e notorietà del Ragghianti, dichiari più di una volta, nel corso dei saggi raccolti, che la riflessione « rigorosa » e « sensitiva », « non soltanto dell'espressione figurativa, ma anche cinematografica » lo ha portato a « un rinnovamento della critica d'arte » (p. 13). « La critica cinematografica... mi pose problemi, come quello della quarta dimensione (tempo), che dovevano avere influenza molto notevole nell'ulteriore procedere della mia riflessione » (p. 73). « Il cinematografo mi aveva insegnato a considerare » questa quarta dimensione « come integrale dell'espressione, che ritrovavo come integrale e costitutivo — sia pure con diverso esito — nell'espressione figurativa e, parallelamente nella condizione del capire sia l'opera d'arte cinematografica, che figurativa. Soltanto per questa condizione mi si poterono chiarire in modo definitivo i limiti e alla perfine la crisi d'immobilità in equivalenze estetiche della interpretazione formalistica (per essere chiari: forma chiusa, forma aperta, linea funzionale ecc., e i numero-

(3) Mario Fubini: art. cit.

(4) Carlo L. Ragghianti: *Cinema arte figurativa,* Torino, Einaudi editore, 1952.

(5) Piú tardi, nel 1948, il Ragghianti scriverà: « Alla obiezione di natura volgare che ragguaglia il film alla fotografia ovvero alla riproduzione passiva dell'oggetto, che giova rispondere? Il film può essere, senza dubbio, anche questo (per quanto possa essere dubbio che una umana operazione possa mai schematizzarsi in tal modo): ma non può dirsi la medesima cosa nelle arti figurative, nella poesia e nella letteratura, nella musica? Dove non è tutto e sempre poesia, è risaputo. E perchè allora ad una forma di espressione come quella che si realizza nel film dovrà essere aprioristicamente negata possibilità di arte? Quasi si arrossisce a dover dare di queste elementari spiegazioni. Certe domande non meritano risposta; guai se si dovesse andar dietro a tutti i perdigiorno, che scoprono verità tante all'ora, essi beati! ». (Cfr. p. 214 di *Cinema arte figurativa*).

sissimi derivati e le variazioni), e di passare da questa, pur mantenendone la descrittiva linguistica spesso così aderente e anche raffinata, a una interpretazione che chiamai non più statica, ma dinamica, per sottolineare che la critica non significava per me l'investire dal di fuori e di chiudere in una formula sintetica e comprensiva o puntuale un'opera d'arte o un artista, ma l'applicarsi a ricostruire, a ripercorrere un'opera d'arte o l'opera di un artista riarticolando nella sua integrità, o almeno nella massima misura possibile, il "processo" o la storia di essa in tutte le articolazioni e flessioni individuali con gli attuali strumenti di ricerca e di conoscenza» (p. 80-81). E ancora: «lo confesso più che volentieri. Senza questa viva esperienza, non mi sarebbe stato possibile passare dal descrizionismo formalistico, che è il limite dei miei primi saggi (per quanto cercassi di parlare in prima persona, quella dell'artista, e usassi termini come "personalizzazione", e simili) al criticismo storico dei miei saggi più recenti» (p. 77-78). (6). In una situazione particolare come la nostra, intendiamo dire di una critica e saggistica cinematografiche che denunciano chiaramente, il più delle volte, un "complesso di inferiorità" (non riscontrabile, a esempio, nel campo teatrale) la "confessione" del Ragghianti ha una importanza determinante e, oltre al resto, pratica: diremmo, in relazione all'accennato complesso, "medicinale" (7).

Il seguire e lo studiare, come critico d'arte, il fenomeno cinema hanno dunque condotto il Ragghianti a prendere posizione contro il concetto di "spazialità pura", e a insistere quindi sul carattere di successione, di dinamismo, di storicità della visione estetica. Nel saggio *Cinematografo rigoroso* che, come abbiamo accennato, apre il volume, il R. insiste sulla identità

(6) Nel 1925 Alberto Cavalcanti parlava invece delle influenze del cinema sulle arti figurative. Piú tardi Purificato ricorderà come, di fronte alla sapienza e all'abilità pittorica del von Stroheim di *Sinfonia nuziale*, uno dei nostri piú acuti disegnatori ebbe a dichiarare che avrebbe voluto, nei suoi disegni, raggiungere tutta intera l'efficacia di questo regista. « In tale modo egli voleva stabilire un'inversione di termini, ugualmente utile alla nostra dimostrazione, per cui non sarebbe piú il cinema a prendere a modello la pittura, ma, una volta tanto, la pittura il cinema ». (Cfr. *Una bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative*, in *Le belle arti e il film*, Roma, Bianco e Nero editore, 1950).

(7) E valga, questo, in particolar modo per Luigi Rognoni, autore di *Cinema muto dalle origini al 1930* (Roma, Bianco e Nero editore, 1952). In questo volume, che piú di una « storia » del cinema muto, è un'utilissima raccolta di conversazioni radiofoniche anche se non priva di lacune inspiegabili (l'esclusione di Flaherty, a esempio), il Rognoni, che è conservatore della Cineteca Italiana, afferma: « La natura del cinema è dunque tale che, evidentemente, non può essere compresa sul piano delle altre arti e giudicata col metro di queste » (p. 8).

di valore, sostanzialmente visivo, tra il film e un'opera pittorica. « In forma aforistica », egli scrive, « si deve affermare che il cinematografo è un'arte "figurativa", senz'altro. Nè più nè meno. Infatti, quale differenza si può indicare fra un quadro, ad esempio, e un film? Per quanto si guardi, per quanto si indaghi o si sottilizzi, non è possibile riscontrare, fra queste due espressioni, altra differenza se non, tutt'al più, di "tecnica": il processo è il medesimo, e della stessa natura sono i modi (figurativi e visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in "forma" uno stato d'animo, un particolare modo di sentire. Differenza nella tecnica; cioè nei mezzi materiali adoperati dall'artista per presentare, rendere esteriore o visibile un processo di sentimento. Si intende dunque che qui si parla della astratta tecnica, non della tecnica che, come contenuto, è tutt'uno con l'arte » (pagg. 18-19). E perchè non si creda « inutile o soverchia questa specie di mobilitazione della critica crociana » fatta pel cinematografo, il R. cerca di concretarla con l'analisi di alcune opere di Pabst e di Chaplin, le quali vivrebbero solo in virtù di valori figurativi, della loro esplicita visione e realizzazione " figurativa ". Il fatto dunque che « esista una non già analogia, ma identità di esigenze critiche per il cinema e le altre arti figurative, ne indica e ne dimostra anche l'identità fondamentale ». E stabilito l'intrinseco valore del cinema come arte figurativa, resta al R il problema di rendersi conto di ciò che è peculiare all'espressione cinematografica e non di altre forme di arte plastica, e che da queste la differenzia e la caratterizza insieme (p. 36). « Svolgimento di valori formali nel tempo: ecco in sostanza il carattere peculiare del cinema » (p. 38), cioè « organizzare lo spazio (valori figurativi) in una serie temporale ». Ma tale distinzione è solo apparente. "Correggendo" infatti subito dopo quanto vi « era di immediato e di ancor greggio » in questa affermazione, il R. annota che la ricostruzione critica di un'opera d'arte figurativa implica una contemplazione successiva anche se coagulata in un'esistenza o apparenza simultanea, e che perciò non esiste differenza se non empirica ed esteriore, fissabile a posteriori e soltanto in astratto fra le due espressioni: il processo di visione figurativo e il processo di visione cinematografico (8). Nel saggio *Cinema e teatro,*

(8) Cfr. anche Carlo Ragghianti: *L'arte e la critica* (Firenze, Vallecchi editore, 1951) p. 96, dove tra l'altro si legge: « Ma per giungere a questo era necessario che dalle vincolanti categorie descrittive di spazialità e di temporalità si passasse al concreto intendimento del fare ad opera come storia: nel che, poi, l'arte figurativa veniva ad unificarsi con la poesia e con la musica ».

che con *Cinematografo rigoroso* compendia, si può dire, il succo di tutti gli altri capitoli, l'A. afferma: « Il tempo, nel cinematografo e nel teatro-spettacolo, è " durata " (cronometrica, materiale) solo come estrinsecazione apparente, commisurabile, di una successione di elementi presentati sul filo, nel percorso di una determinata costruzione. Ma si crede forse che non si possa fare analogamente per una pittura o una scultura la questione del tempo? E' un'illusione grossolana, a dir poco: che porre tale questione sia irrilevante, ozioso e inconcludente — e si potrebbe ripetere l'osservazione per la musica — è un altro affare: ma non è cosa diversa neanche per il cinema e per il teatro-spettacolo. Bisogna osservare che una pittura o una scultura, non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale — che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione — in tutti i suoi elementi) fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte dev'essere motivata, ripercorsa, « " svolta ", dallo spettatore. Dunque il tempo, come elemento attivo, come " tempo ideale ", è presente anche in una pittura, o in una scultura: la sua materializzazione (che poi si può anche computare, calcolare in elementi di durata, ore, minuti, libri, pagine, parole) c'è pure, benchè non conti affatto, criticamente e artisticamente e non possa assurgere, in nessun senso, a problema effettivo, se non eventualmente per un cronologo, statistico maniaco. Nel cinema, o nel teatro-spettacolo (come nella musica) lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente perciò, la durata, che è la materializzazione — esistente in ogni opera d'arte, del resto — del ritmo figurativo: che se si vuol chiamar tempo si deve allora chiamare "tempo ideale" » (p. 108) (9).

(9) Del resto un avvertimento che la quarta dimensione (tempo) non era peculiare soltanto al film, ma anche all'arte figurativa tradizionalmente considerata, era già nel primo saggio del R. In *Cinematografo rigoroso* egli la individua nell'immagine e nell'espressione di alcuni pittori « impressionisti ». Avvertimenti analoghi si possono trovare, ancor prima, in Paul Heilbronner, Jan Kucera, ecc. Cfr. la citata bibliografia sui rapporti tra il cinema e le arti figurative. Saggio al quale si sono rifatti, senza citare la fonte, alcuni recensori di *Cinema arte figurativa.*

Non esiste dunque differenza alcuna tra cinema e arti figurative; non la si può neppure ricercare nella quarta dimensione (tempo), ad entrambi, come abbiamo visto, comune. Tutt'al più tale differenza, « idealmente non significante », consiste in questo: che il valore del tempo, nel dipinto, è un elemento non esteriorizzato allo stesso modo, ma sempre reale, sia nel processo della visione, come in quello della ricostruzione critica. Ora, il linguaggio cinematografico, appunto per il suo carattere di appalesare, di materializzare il processo di un'indagine, è potenzialmente uno strumento, « ottimo almeno quanto l'occhio (ma con una capacità di fissazione oggettiva e di comunicazione, che l'occhio non possiede), per realizzare e per comunicare la "storia" di un'opera d'arte, il suo percorso ricostruito nei suoi caratteri di prosa e di poesia » (p. 219). Il carattere di "visualità" o "figuratività dinamica" del film coincide, cioè, come strumento di comunicazione linguistica, e anche talvolta come vero e proprio strumento di analisi, con la più moderna coscienza della critica d'arte (10). Abbiamo visto che R. parla, per arrivare a questa e ad altre conclusioni, di teatro-spettacolo. Come in fatti non esiste per lui differenza alcuna, « idealmente non significante », tra cinema e arte figurativa, così tale differenza non si verifica anche tra cinema e teatro, qualora appunto si sappia distinguere — come distingue il R. — tra teatro come spettacolo e teatro come dizione critica e comprensiva della poesia. Isolando i princìpi più "originali" e "significativi" di Gordon Craig, Appia, Tairov e altri, l'A. deduce: che l'arte del teatro come spettacolo, per la sua natura essenziale "visiva", è arte figurativa; e che basta ravvicinare e riferire i valori di un'espressione cinematografica (spazio animato, moto, ritmo, costruzione successiva della visione, e i suoi elementi, gesto, passo, azione, e la sua apparenza, luce, ombra, ecc.) a quelli da lui analizzati e specificati indagando l'arte teatrale, per accorgersi e concludere che sono, nelle premesse, come nel percorso e nelle conclusioni, "identici", assolutamente della stessa natura. « Non si può far distinzione fra teatro come teatro rappresentato e spettacolare e cinematografo, poichè sono due manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme. Teatro=ci-

(10) « E' nato così un tipo, o genere, di film, che ho chiamato *critofilm d'arte,* con un'espressione che, come al solito, sarà aspramente criticata dai linguisti, ma che mi sembra valida per l'uso. Ed è anche abbastanza chiara, perché una volta ammessa la voce film (come traslato da supporto della pellicola a pellicola girata), la componente d'inizio intende informar che si tratta di un film critico, o meglio di critica d'arte esercitata mediante il linguaggio cinematografico » (p. 220).

nematografo» (p. 107) (11). Seguendo il proprio carattere di rigorosa conseguenza, l'A. ritiene pertanto essere il Piscator il primo che abbia compreso — almeno in via pragmatica — che il teatro come spettacolo non era sostanzialmente diverso nella sua natura e nei suoi mezzi dal cinema (e, in fatti, dalla «equiparazione di questi due mezzi il regista trasse alcune delle sue più caratteristiche creazioni»; p. 144) e che questo teatro — il teatro come spettacolo — proprio per il suo carattere visivo, è autonomo di fronte all'altro — non autonomo — inteso come comunicazione della poesia, o della letteratura, o della musica. E per confortare la sua posizione, per chiarire e esemplificare l'identità storica di teatro come spettacolo e di cinema, l'A. riporta l'atteggiamento assunto dal Gautier verso il teatro («chi legga queste cronache teatrali del Gautier è colpito anzitutto dalla mancanza o dalla rarità dei giudizi propriamente letterari», p. 149); analizza alcune teorie e impressioni del Lamaître; isola nell'opera dei Goncourt uno dei temi più originali che compaiono nell'opera loro: quello di «vedere» o «saper vedere», la «poesia del moderno». «Io sono più plastico che letterario», afferma il Gautier; «Apprendre à voir est le plus long apprentissage de tous les arts», sentenziano i Goncourt; dichiarazioni e aforismi che non possono non avvincere la natura del Ragghianti, come la loro ripugnanza per «le forme ibride o miste del teatro, teatro come declamazione della poesia». E nelle idee che il Gautier espresse sul teatro come spettacolo visuale egli rinviene appunto «una vera e propria lucida profezia rispetto a quell'espressione che è poi stata chiamata cinema» (p. 157). Il cinema inteso come arte nuova è un pregiudizio, derivante da preconcetti naturalistici quanto volgari: «se è vero che i mezzi ottico-fisici mediante i quali si realizza il cinema quale noi lo conosciamo sono dovuti a scoperte e perfezionamento recenti, dalla fine del Settecento al 1895, non è meno vero che la storia della "visione cinematografica", e cioè di quella forma originaria della intuizione-espressione che si configura come un'espressione figurativa avente per carattere peculiare l'oggettivazione "tempo", è molto più antica, e coincide... con la storia del teatro come spettacolo» (p. 53), e quindi la «storia del cinema è la storia del teatro come spettacolo» (p. 199): la sua data di nascita comunemente intesa è un'indicazione apparentemente categorica, suggestiva quanto illusoria.

(11) Scrive il Fubini nell'art. cit.: «... il teatro (non come poesia) è qualcosa di superato. Molti ancora non se ne rendono conto, ma il vero teatro del nostro tempo è il cinema».

Fin qui il Ragghianti. E non è da dire che egli non esponga davvero « rigorosamente » i suoi princìpi, e in modo chiaro, tanto essi sono ripetuti in ogni capitolo, in ogni saggio, quasi in ogni pagina. Ma oltre i valori « storici », già accennati, della sua opera, e l'importanza di quella sua « confessione » di critico d'arte che si sente debitore del cinema (e altre cose ancora) c'è da domandarsi se davvero un film sia opera figurativa, e fino a qual punto giovi, non certo la indagine in se stessa — sempre su un piano elevato — ma le conclusioni, o certe conclusioni, cui essa perviene. E giovi, intendiamo dire, proprio alla « oscurità o scarsa chiarezza » che l'A. individua, e non a torto, nella critica cinematografica e specie in coloro che cercano di distillare estetiche del cinema. Esplicito è, in proposito, l'avvertimento al lettore: « Egli non troverà in questo libro un'altra " estetica del cinema " ma una dimostrazione concreta dell'identità dell'arte figurativa e del cinema » (p. 13), oltrechè quel rinnovamento della critica d'arte che si è detto (e che peraltro rimane, come vedremo, su un piano formalistico). Convinti come eravamo (e siamo) che il campo di indagine non fosse più quello — ormai scontato: storicamente e criticamente— di vedere (e dimostrare) se il cinema possa essere arte o meno, anche noi ammettevamo trattarsi di indagare, caso mai, se fosse arte figurativa o no. (12). Ma altri e diversi erano e sono i nostri interessi e intenti, e le conclusioni in merito, come meglio dimostrano le ulteriori riflessioni, volte, nell'àmbito di una sempre più sentita esigenza di revisione critica, non soltanto a negare al cinema una autonoma quanto assurda estetica, ma anche specifici filmici e, eccetto casi particolari (quelli in cui lo stile del regista lo esiga) un cinema così detto cinematografico. Non ripeteremo certo qui le nostre argomentazioni, note del resto ai lettori di questa rivista (13) e che divergono, talvolta, da alcune idee del Chiarini (e vedremo quali). *Cinema arte figurativa* è senza dubbio volume, come suol dirsi, acuto, e ricco di elementi utili e interessanti; svolto, come si è detto, « rigorosamente »: con quel rigore peculiare al Ragghianti e che talvolta si estende « non tanto a quello del procedimento e delle deduzioni estetiche, quanto piuttosto » al « bisogno di distinguere fra cinema come arte e cinema come " prosa " di vario carattere espressa con linguaggio cinematografico » (p. 55). Se non che è proprio siffatto « rigore », o meglio un eccesso di « rigorosa correttezza o ortodossia » metodologica che portano l'A.

(12) Cfr. *L'arte del film*, Milano, Bompiani, 1950, p. XXIX.
(13) In quanto riteniamo questa rivista legittima continuatrice di *Bianco e Nero;* ora morta per noi, piú che passata ad altra « direzione ».

ad affermazioni discutibili nonchè a quel « purismo », per alcuni versi analogo se non uguale, che egli rimprovero a un Arnheim o a un Rotha, che pur hanno con lui punti in comune. Che cosa volevano e sostenevano in fondo questi due teorici? Un cinema essenzialmente visivo, di immagini; nelle loro opere sono frequenti gli accostamenti del film con la pittura. Il secondo, il Rotha, parla addirittura di un « dinamico pittoricismo », che può ricollegarsi alla « figuratività dinamica » del Ragghianti; senza contare che l'ungherese Balázs definisce nel suo primo volume il cinema arte figurativa, e nel successivo, riconfermando almeno in parte tale principio, afferma che i « valori puramente figurativi sono i valori più importanti del film ». E' vero che il Ragghianti, a differenza dell'Arnheim e del Rotha in un primo momento, non nega il fonofilm; ma è pur vero che egli afferma essere i film « visivi » film d'arte, e che tutto il resto non è che letteratura. « Non dobbiamo... farci impressionare dalle apparenti diversità... di un film da un quadro: bisogna badare all'essenziale, che è appunto nel risultato, e non negli astratti mezzi (il concreto risultato è tutt'uno col mezzo). C'è, anzitutto, una specie di pregiudizio empirico da combattere. Il fatto che i film non siano tutti visivi (ma anche, a esempio, teatrali) e che non lo siano stati quasi mai, non vuol dire: analogo fenomeno si può notare nella letteratura e nella pittura, dove pure l'arte è rarissima » (p. 20). E come Arnheim, il Ragghianti è contro le forme « miste » (è proprio negandole come arte che il tedesco negava legittimità al fonofilm); del resto l'A. non disconosce al teorico tedesco e al Rotha « motivi di verità », ma avverte che bisogna stare sempre attenti, di fronte alle produzioni così dette « miste », dalle loro apparenze, o per essere più precisi, dal modo storico di comunicazione che è stato loro proprio. « Anche l'arte figurativa può essere... definita opera " mista ": si capisce nell'insufficiente e pregiudiziale modo di intenderla. Ma tale definizione non può aver luogo, ove criticamente si distingua, e cioè fra espressione e modo storico di comunicazione o di partecipazione, e fra espressione e realtà... Immagine e parola nel film stanno nello stesso rapporto che immagine o stile, e materia figurale, nell'arte figurativa: s'intende, quando si tratti di arte. Come un pittore o uno scultore assumono un tema, o la variazione di un tema (si pensi alle testimonianze di Goya, del *Journal* di Delacroix, o alla tecnica di Degas, e via dicendo), quali le più adatte, consonanti al proprio linguaggio formale, così il regista (per esempio Pabst in *Tragedia della miniera,* Clair in *A me la libertà,* Machaty in *Estasi,* Vidor in *Alleluja!*) ha assunto parola e suono nello stesso modo

con cui ha assunto (scelto) soggetto e temi, vale a dire come intrinseche, o meglio esclusive, condizioni di aderenza e pienezza espressiva della sua particolare visione, o ritmo cinematografico. E' per questa ragione che, nelle opere d'arte cinematografica, suoni e dialoghi funzionali, o meglio sostanzialmente incarnati nel ritmo delle immagini, non disturbano, dissuadono o distraggono dall'espressione, così come in un dipinto (mettiamo: la *Nascita di Venere* di Botticelli, o la *Madonna in trono* di Giotto) l'elemento strettamente "figurale" viene sommerso, per la contemplazione critica o comprensiva, nei valori formali la cui urgenza e necessità ha originato la sua scelta, o la sua speciale configurazione» (pagg. 47-49). In altre parole, e parafrasando un esempio del R., come nel *Don Carlos,* usualmente considerato opera tra le più «miste», il «bandolo della matassa» è la musica (il libretto altro non essendo che una sua funzione, o se si voglia un pratico supporto, e la scena un modo storico di comunicazione), così in un film questo bandolo è da ricercare negli elementi visivi, tutto il resto essendo a questi sottoposti, sia pure nel modo indicato dallo stesso R. Insomma: «un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta». Ma occorre stare molto accorti di fronte a siffatte e categoriche affermazioni, perchè da queste è facile ritornare al «visualismo» del Delluc e alla conseguente esasperazione interpretativa della Dulac per la quale, come è noto, al film veniva negato ogni carattere «narrativo» essendo inteso come «integrale», come «musica degli occhi», come lotta di bianchi e di neri, di linee, di forme, di luci.

Il problema per il regista, e per l'autore in genere (poeta, scrittore, ecc.) non è quello di «parlare scritto» o di «parlare plastico» semplicemente. Tanto è vero — e l'affermazione è piuttosto peregrina — che in un'opera d'arte anche «visiva» si possono rinvenire e si rinvengono elementi letterali, «poetici» e via dicendo (si potrebbe, volendo, dimostrare la cultura «letteraria» di Pabst e di Chaplin, gli elementi non propriamente figurativi delle loro opere). La scelta — parlare scritto o plastico — dipende in ogni caso dalla natura del regista (o dell'autore, in genere). Si vedano a esempio *La terra trema,* dove gli elementi figurativi sono sullo stesso piano di quelli «letterari», «narrativi», oltre che sonori; e *Due soldi di speranza,* dove il dialetto in quanto lingua parlata sembra quasi predominare (e talvolta predomina) per esigenza interna del Castellani di fronte ai suoi personaggi. E nell'uno come nell'altro caso il «bandolo della matassa» non è

da ricercare, o da ricercare soltanto, negli elementi strettamente visivi, figurativi. Altrimenti si verrebbe a ripostulare lo specifico filmico (o dell'arte spettacolare). E non afferma il R. che *Madame Bovary* « è forse il più bel film » che abbia finora visto? (p. 179). Eppure nessuno — e in primo luogo proprio il R. — si sognerebbe di affermare che lo specifico del romanzo sono i valori visuali, ma se mai di quel dato romanzo, o di quel dato autore. Possono essere dunque anche questi, ma non soltanto questi; così come nel cinema che, tutto sommato, ci sembra più vicino al romanzo, all'arte narrativa, che a un quadro o a una scultura. O comunque, oltre alla distinzione tra teatro e teatro, è possibile farne un'altra: tra cinema e cinema: tra cinema come « narrazione » in senso stretto, e cinema come « valori formali nel tempo ». Nel qual caso occorre stare attenti a non cadere nella contraddizione del R., il quale prima afferma che la « rappresentazione » di un'opera poetica è un assurdo (p. 11) e poi ne ammette non soltanto la possibilità ma anche la legittimità insieme con il teatro come spettacolo visuale: « il nostro discorso tende a chiarire la possibilità, o meglio la legittimità di una piena coesistenza delle due forme di rappresentazione teatrale » (p. 146). E se è vero che la rappresentazione di un'opera poetica, quando se ne voglia conservare intatto il valore ingenuo, è una lettura (o recitazione), è altrettanto vero che in una siffatta « lettura » si verifica una « messa in scena » ideale, così come in un quadro, o in una scultura, attraverso il processo storicistico (crociano) si attua, in chi guarda, quel « tempo ideale » di cui giustamente parla il R. (« messa in scena », rappresentazione visuale che si attua in chi legge una poesia, o un romanzo ecc.). E pertanto, come annota Montale, « elementi figurativi esistono anche nelle arti non visive » (14) e anche, per chi sappia leggerli, nei soggetti o negli scenari per film. I quali non sono sullo stesso piano del « libretto » musicale, una semplice mediazione. Esistono, — o possono esistere se non altro per principio — soggetti e scenari già conchiusi in sè, già prodotto artistico, anche se non sono « cinema » (film) ma per il cinema pensati e scritti, proprio come Shakespeare scriveva perché i suoi lavori venissero rappresentati. E si può dimostrare che la « narrazione » o il « dramma » non abolisce il film, ma se mai il film nell'accezione del R. cioè « come espressione autentica ed esauriente » sul piano visivo (e

(14) EUGENIO MONTALE: *L'arte spettacolare,* in *Corriere d'Informazione,* Milano, 27-28 maggio 1952. Non sfugge al R., del resto, la « décoration poétique » di cui parla Quillard: « La parola crea il *décor* come il resto » (p. 113).

nel quale poi confluiscono, anche in questo caso, elementi non visivi: sonori, e cioè dialogici, musicali, ecc.). D'accordo col R.: « una storia vera e rispondente » delle teoriche del film ,« prospetticamente e idealmente » sicura è possibile quando si abbia « completa chiarezza su ciò che è realmente il cinema » (p. 253). Tutto sta, però, nel vedere in che cosa consista questa chiarezza; il problema è tutto nella partenza della riflessione in merito, accettata la quale lo si può sviluppare — come appunto lo sviluppa il R. — rigorosamente. Il che non toglie che le conclusioni cui perviene, pur rispettandone i pregi, siano discutibili; che, insomma, soltanto accettandole, si può accettare come condizione di errore il non considerare « l'opera figurativa che è il cinema esclusivamente nella sua coincidenza con le particolari condizioni di estrinsecazione che distinguono lo spettacolo visuale dalla fine del secolo scorso » (p. 253). Da questa discordanza sulla natura del film dipende il « deciso severamento critico e storico » necessario, che isoli l'originale e il significante dalla molta letteratura occasionale o circostanziale. Isolamento, scelta che presenta tuttavia un pericolo, quello di piegare certi concetti e di confonderne il valore con l'utile, con quanto possa servire alla tesi sostenuta, dando scarso rilievo al resto. Pericolo dal quale non ci sembra si sia sempre astenuto il R., altrimenti non si potrebbero comprendere certe affermazioni in bocca a un crociano. « La superiorità non solo di logica, ma soprattutto di concreta aderenza, che gli scritti del Canudo e del Luciani hanno sugli altri, deriva, è quasi superfluo avvertirlo, dalla maggiore chiarezza delle loro generali premesse estetiche: sia l'uno che l'altro, infatti, partecipano, sia pure mediatamente, mercè l'opera de *La Voce*, alla cultura estetica e storica crociana »(p. 188). E' invece noto che niente o ben poco vi è di crociano nella « teoria » del Canudo (il quale parlava tra l'altro di particolare estetica del cinema), non solo basata sulla distinzione tra le arti, ma anche su una loro gerarchia, con a capo il cinema. L'ambiente culturale e filosofico in cui egli visse era molto vicino a quel « pasticcio estetizzante e decadentistico, wagneriano-dannunziano » di cui parla il R. in diversa occasione. Non saremo proprio noi, che del Canudo abbiamo cercato di mettere in evidenza l'importanza nella storia delle « teoriche » del film, a volerne diminuire il valore; se mai vogliamo ricondurre « le baresien » entro i propri ed effettivi limiti, che sono quelli, e non altri, di un precursore o, se vogliamo, di un « iniziatore » come corregge il Chiarini. Ci sembra infatti eccessivo affermare che « dopo il Canudo e il Luciani assai pochi progressi sono stati fatti nel chiarimento dei problemi del

film », che anzi « si sono fatte molte confusioni, e imbrogliate o inquinate questioni già risolte in modo più rispondente » (p. 188). Anche se le applicazioni dell'Arnheim sono « scolastiche e schematiche », da « psicofisiologia tedesca », ci sembra che non sia da mettere in dubbio la maggiore importanza del suo apporto, magari nel solo ambito della dimostrazione antinaturalistica del cinema. Ma, a guardar bene, che cosa interessa nel Canudo e nel Luciani al Ragghianti? Che il primo abbia definito il cinema arte plastica in movimento, ed escluso analogie tra cinema e teatro come spettacolo (*non senza contraddizioni, del resto*); che il secondo abbia affermato essere il film non un racconto illustrato per mezzo di immagini, ma una rappresentazione autonoma, intrinseca ed esauriente; che entrambi abbiano posto, sia pure in modi alquanto metaforici e non rigorosi, il problema immagine-tempo (cose, del resto, rinvenibili in altri « precursori » o « iniziatori », e in teorici diversi, come il dimenticato, dal R., Eisenstein). E anche nel caso del Luciani non senza contraddizioni, come questa: « la musica deve essere chiamata a risolvere i problemi fondamentali, tecnici ed estetici, della rappresentazione cinematografica ».

Qui varrà forse la pena di ripetere quanto già osservammo a proposito delle vecchie, ma ancor recenti teorie: che esaurito il loro compito « storico » e contingente, (necessità di sostenere il film come arte) esse denunciano oggi la loro unilateralità formalistica. E nel formalismo — sia pure per versi non certo uguali — sembra cadere il Ragghianti col suo « cinematografo rigoroso », anche se parla di moralismo come responsabilità della cultura, e quindi come dovere, e se riscontra nella sua critica un tono desanctisiano. A guardar bene, infatti, ha pur qualche ragione il Morpurgo-Tagliabue quando afferma: « A un formalismo spaziale egli avrà sostituito un formalismo più evoluto e smaliziato sul processo della visione, ma non di diversa natura. Agli schemi formali... riserba un valore astratto ma metodologicamente puro, scientifico, di analisi del linguaggio. Nè i formalisti pretenderanno di più, dal momento che a questa scienza egli riconosce il monopolio di unico strumento adatto alla analisi dell'arte nella sua costituzione essenziale. Insistendo sulla realtà storica, esistenziale, temporale, dell'intuizione, egli abbandona tutto il campo della realtà essenziale dell'arte ai formalisti » (15). Ora il sostenere l'identità tra un film e un quadro (o una scultura) a noi

(15) Guido Morpurgo-Tagliabue: *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in *Belfagor*, Messina-Firenze, anno VI, n. 6, 30 novembre 1951.

sembra importante — oltre al resto — non tanto per l'identità in se stessa, che non condividiamo, quanto per il fatto che essa permise di dimostrare, quando cioè se ne sentiva l'esigenza, il film come opera d'arte. Oggi però la riflessione del R. rischia, come abbiamo visto, di alimentare l'equivoco dello specifico filmico, nè basta a rassicurarci, per lo meno abbastanza, il suo crocianesimo che dovrebbe escludere il sospetto di un ritorno alle estetiche particolari delle varie arti.

Guido Aristarco

I film

Furore[1].

Poche volte, nella storia del cinema, è accaduto un fenomeno paragonabile a quello di *The Grapes of Wrath* (*Furore,* 1940). Poche volte, cioè, si è avuta questa felice concordanza di elementi favorevoli: condizioni politiche ed economiche, correnti di pensiero, successo popolare, problemi sociali universalmente sentiti, possibilità di una visione della realtà e dell'uomo che supera il piano della polemica, espressione scaturita da un bisogno interiore che in quel momento si identifica con le esigenze comuni. A dodici anni di distanza, il fatto può essere valutato con serenità e fondatezza, qualora non si cerchi di trasformare l'opera di Ford in un meschino pretesto per un dibattito di politica contingente. Giacchè a un dibattito di tal genere *Furore* non può piegarsi: diversa è la sua origine, diversi i risultati che ha raggiunto. Per noi, oggi, esso ha una duplice importanza, sul piano della cultura: ci consente di controllare quali rapporti corrano fra il testo letterario e la sua versione cinematografica (di scoprire la ragione per cui quei rapporti si sono configurati in tal modo) e ci fornisce una buona occasione per rivedere certi giudizi sul significato che ebbe in Italia, alle soglie della guerra, la scoperta della letteratura americana: per rendersi conto della relativa incomprensione di allora e quindi, per valutare meglio le conseguenze dell'innesto di quei nuovi motivi nel corpo della cultura italiana.

(1) *Titolo originale*: The Grapes of Wrath - *Casa produttrice*: Century Fox - *Anno di produzione*: 1940 - *Produttore*: Darryl Zanuck - *Produttore associato*: Nunnally Johnson - *Regìa*: John Ford - *Soggetto*: dal romanzo di John Steinbeck - *Sceneggiatura*: Nunnally Johnson - *Fotografia*: Gregg Toland - *Scenografia*: Richard Day e Mark Lee Kirk - *Musica*: Alfred Newman - *Interpreti*: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, O. Z. Whitehead, John Qualen, Zeffie Tilbury, Eddie Quillan, Frank Sully, Darryl Hickman, Franc Darien, Shirley Mills, Grant Mitchell, Ward Bond, Frank Faylen, Joe Sawyer, Charles Halton, Paul Guilfoyle, Charles Middleton, Roger Imhof, Charles D. Brown, Arthur Aylesworth, Georg Breakston, Charles Tannen, Robert Homans, Edward Waller - *Origine*: U.S.A.

Steinbeck e Ford ci appaiono oggi, improvvisamente, come le punte più caratteristiche di una evoluzione, quelle che ci propongono un quadro abbastanza esauriente e sicuro del « mondo » americano di cui fanno parte.

Un poco ottimisticamente, guardando al recentissimo passato, Giaime Pintor scriveva dell'importanza della « scoperta dell'America » fatta dalle ultime generazioni di intellettuali italiani negli anni precedenti il conflitto: « Abbiam osentito una voce profondamente vicina, quella di veri amici e di primi contemporanei. Vuoti e oscurità sono stati colmati nella nostra anima della presenza di questa America. I miti dell'infanzia, logorati in una scolorita tradizione dialettale bonaria, risorgono più candidi e freschi sulle autostrade d'America. L'infanzia di Saroyan, armeno d'America, è la nostra, con le stesse scoperte e gli stessi desideri, un'infanzia dove biciclette e giornali hanno la presenza incantevole che è negata agli oggetti consunti delle fiabe. E la nuova leggenda nasce fra pianoforti e canzoni in un tremante cinematografo. Le donne astratte di un tempo, le prime apparse all'orizzonte dell'adolescenza, erano protagoniste di avventure decise su uno schermo di provincia, e i nomi impronunciabili delle dive americane segnavano le gloriose tappe di un'educazione sentimentale. E dopo che la guerra del 1914 aveva confuso la nostra fantasia attraverso un'ambigua leggenda, prima che un'altra guerra tradisse il vero significato da cui doveva scaturire la nostra maturità, Hemingway aveva scritto *A Farawell to Arms*, primo sicuro esempio di come l'uomo solo possa ottenere la liberazione da un costume ormai scaduto, sottrarsi con le proprie energie alle imboscate della storia » (1). Se questo è, nella sostanza vero, non si deve mai dimenticare che assai più indiscriminate erano le impressioni che suscitarono in Italia, nel momento stesso in cui apparvero, le opere degli scrittori americani. I « primi contemporanei » ci offrirono — loro malgrado — l'immagine di una favolosa America, di cui nemmeno si riusciva ad intravvedere i contorni: quella era per noi una nuova vita, un'esperienza che non avremmo supposto potesse esistere, ma non era affatto identificabile, e non significava ancora nulla. Si fecero allora grosse confusioni: Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Cain, Lewis, Saroyan, tutti nel mazzzo; ma se un'opera realmente emerse, quella fu *Furore* di Steinbeck. L'opera più appassionata e « impegnata », più accesa, ma, tutto sommato, più brutta. Steinbeck si trovò fuori da quel lavorio di scoperta e di revisione critica che, sulla letteratura americana contemporanea,

(1) Giaime Pintor, *Il sangue d'Europa*, Einaudi, 1950.

conducevano un Vittorini ed un Pavese; in un certo senso, ci si presentò incontaminato, ci offrì senza mediazioni la sua materia. *Furore* sembrò, allora, composto di palpitanti squarci di vita, di poco spiegabili azioni umane sotto il dominio di una violenza per noi inconsueta e stupefacente (il naturalismo francese di fine Ottocento aveva da tempo perduto il suo prestigio o era stato addirittura ignorato): ci apparvero personaggi deliranti e infoiati, adattissimi per far saltare in aria tutte le consuetudini classiche ed accademiche di cui si sentiva, inconsciamente, l'oppressione. Nient'altro. E quell'impressione fu estesa a tutta la letteratura americana che allora faceva la sua comparsa da noi: pochi riuscirono ad operare delle distinzioni fra un'opera e l'altra, fra uno scrittore e l'altro; ed anche chi vi riuscì non seppe trar profitto dalla maggiore chiarezza raggiunta. Le distinzioni prendevano come base lo stile degli scrittori, non si estendevano ad un esame complessivo della loro personalità e tanto meno illuminavano la situazione di fatto entro cui quelle opere eran nate. In generale, la letteratura americana saleva e agiva in profondità per i suoi contenuti indistinti, per il « sound and fury » che da essa emanava.

A distanza di non molti anni, con la guerra e il dopoguerra nel mezzo, il cinema ci rivela attraverso *Furore* di Ford e Nunnally Johnson quanto fosse stata superficiale (e in fondo sopravvalutata) l'influenza americana sulla nostra cultura; o, meglio, ci rivela come essa abbia svolto una semplice funzione d'impulso e di avvio, come abbia rappresentato una forma generica di reazione che si incanalerà presto — non appena gli intellettuali italiani prenderanno coscienza delle proprie forze — in atteggiamenti realistici assai diversi da quelli di un Faulkner o di uno Steinbeck. E proprio Steinbeck, che allora rappresentava l'influsso più popolarizzato, oggi appare il più lontano dalla nostra sensibilità, quello che ha lasciato il segno più debole. Dovremmo approfittare di questa lezione « ritardata » che ci dà Ford, per ricavarne qualche conclusione sui rapporti fra la cultura americana e la nostra. Intanto, per stabilire che gran parte di quella furiosa incoerenza che suscitò tanto scalpore, e che fu giudicata capace di agire in profondità e di scalzare dalle basi la pianta della nostra cultura, era nata sotto i segni di un primitivo « grottesco » ed era ben poco amalgamabile con lo spirito nazionale: una volta che fosse stato individuato sarebbe scomparso, letteralmente senza lasciar traccia. E ciò è accaduto. (Si vedrà allora, quando si voglia proseguire sulla strada di tale revisione, che l'influsso duraturo è stato esercitato non dalla massa della letteratura americana, ma da alcuni — pochissimi — scrittori che più risentivano della loro

ascendenza « europea » e che meglio si adattavano al nostro clima, perchè in esso sostanzialmente ancora vivevano: basti per tutti il nome di Hemingway. Ma questo sarebbe un discorso troppo lungo, che ci porterebbe fuori strada). Il *Furore* di Ford è cosa diversa dal *Furore* di Steinbeck: il confronto ci permette di tentare un giudizio su entrambi e di vedere — per quel che riguarda lo scrittore — quali sono i suoi limiti e la sua importanza (anche nei nostri confronti). Quella di Steinbeck fu una letteratura polemica, di cui a suo tempo, in Italia, non si intese il valore di « pamphlet » che possedeva, ma di cui si accettarono per validi ed efficaci gli elementi esterni: la violenza del linguaggio e l'esasperazione grottesca degli atti compiuti dai personaggi. Violenza, esasperazione e grottesco che furono assunti come tali, privandoli del fondo che li sosteneva. L'equivoco è tutto qui. Il film di Ford, invece, supera il piano della polemica, umanizza l'esasperazione, dà una forma meno labile alla violenza ed elimina il grottesco; il che è sufficiente per illuminare ,attraverso il contrasto, anche le caratteristiche del romanzo.

La posizione ideologica di Steinbeck accoppia un generico umanitarismo con l'appello ad un'azione politica indilazionabile: molte teorie sociali raffazzonate senza troppo riflettere, con uno stile che sa di giornalistico. « Le cause giacciono più in fondo, e sono semplici: sono la fame d'un singolo stomaco moltiplicata un milione di volte; la sete d'un singolo spirito — sete di sicurezza, sete di tranquillità — moltiplicata un milione di volte; l'ansia di muscoli tesi nello sforzo della fatica, questi cervelli ansiosi di produrre in eccedenza ai bisogni individuali, che rappresentano la funzione suprema dell'umanità.... L'uomo a differenza di ogni altra cosa organica o inorganica, si solleva più in alto del suo lavoro e delle sue concezioni: l'uomo sovrasta le proprie conquiste... Se l'umanità non avesse compiuto un passo innanzi, se l'ansia di progredire sia pure inciampando non fosse ostinatamente viva, le bombe non precipiterebbero dal cielo, i patiboli non funzionerebbero. Sconfortante, invece, anzi raccapricciante sarebbe notare che le bombe non precipitano più, che i capestri restano inattivi; perchè ogni bomba che cade e continuerà a cadere finchè esista il bombardiere, ogni capestro attivo finchè esista il boia, è prova del sopravvivere dello spirito del progresso. Sconfortante sarebbe il tramonto degli scioperi mentre i padroni continuano a durare; perchè ogni sciopero anche fallito è prova del sopravvivere dello spirito. Sconfortante sarebbe notare che l'umanità rinuncia a soffrire e morire per un'idea; perchè è questa la qualità fondamentale

che distingue l'uomo dalle altre creature dell'universo » (1). La miseria rende gli uomini simili a bruti, a esseri senz'anima, farneticanti e allucinati; e Steinbeck, forse inconsciamente, li vede grotteschi. E si direbbe che ciò faccia — come altri scrittori americani — per superare le repugnanze che gli ispirano. All'altro estremo stanno i ricchi. « Grinze di noia attorno agli occhi, grinze di malcontento ai lati della bocca, brevi poppe cadenti costrette in amache redentrici, epe e coscie costrette in guaine di caucciù. Fiati corti, sguardi ostili, sguardi risentiti e causa del sole, del vento, del paesaggio, del vitto, del tedio, sguardi che odiano il tempo perchè raramente le fa parer belle, e sempre le fa parer vecchie. Con loro, ometti panciuti in panamino e candide tenute di tela, rosei e puliti, dai mobili occhi preoccupati. Preoccupati perchè le nuove formule in esperimento non danno i risultati previsti; preoccupati perchè hanno sete di tranquillità e ne constatano la scomparsa dalla faccia della terra ». Anche qui la repugnanza annullata nel grottesco e, in più, quella facile convinzione dell'infelicità del ricco che ritroveremo — volta in tono patetico — nei film di Frank Capra e che tanta impressione suscita nei critici « progressivi » americani (un Jacobs, un Lawson).

Di questo non c'è nulla in Ford. La repugnanza non si dissolve nel grottesco, perchè dell'uomo si dà un diverso ritratto, perchè i suoi problemi sono visti con una serietà ed una attenzione che Steinbeck non conosce. Non c'è traccia della infelicità dei ricchi; anzi, non v'è in *Furore,* traccia alcuna di ricchi. Tutto quel superficiale ciarpame umanitaristico che vizia la prosa di Steinbeck è nettamente respinto da Ford. Non si trova, di conseguenza, la tipica esasperazione del romanzo, perchè ad essa si sostituisce una posizione assai più meditata e sicura. Anzi, troppo meditata e sicura, al punto da far supporre che essa nasconda qualche incertezza. Ritroviamo invece in Ford, trasportata di peso, quella concezione sociale di Steinbeck che potremmo chiamare « positiva », e che nel romanzo fa da reagente alla convulsa atmosfera dell'esodo. Contro il fatalismo, il quale sembra inevitabile in una massa di disperati come quella dei contadini che fuggono dall'Oklahoma in cerca di lavoro, Steinbeck pone la fiducia e il coraggio di qualcuno dei suoi personaggi più importanti; e contro coloro che si arrendono e si rassegnano egli esclama, per bocca — appunto — di un personaggio: « Tutta una massa di vigliacchi che per colmare la paura canta la stessa nenia per addormen-

(1) John Steinbeck, *Furore,* edizione italiana a cura di C. Coardi, Bompiani, 1940.

tarsi ». Questa sarà nel film, come già lo era nel romanzo, la posizione del protagonista, Tom Joad. Ricordando Casg morto, Tom dirà: « Anch'io sto imparando che la solitudine è un male ». Contro la istintiva tendenza a lasciarsi disperdere dai colpi della sorte e della cattiva volontà degli uomini, il film conduce una autentica battaglia; ma, nei confronti del romanzo, agisce, se così possiamo dire, meno apertamente, con minore virulenza polemica. In ogni modo, film o romanzo restano accomunati da tale posizione « positiva », che rappresenta un riflesso diretto del clima politico e culturale in cui entrambe le opere sono nate. Nel periodo del « New Deal » in cui si attuava la traduzione in termini pratici e politici di quel pragmatismo che aveva agitato la cultura americana sin dagli inizi del Novecento, il romanzo di Steinbeck e il film di Ford ebbero un nobile compito da svolgere. Steinbeck, più direttamente impegnato nella polemica, non risparmia le critiche al vecchio liberalismo che predicava la dottrina dell'individualismo spinto sino alle estreme conseguenze, anche contro gli interessi collettivi. Più volte nel romanzo ricorrono sarcastici accenni all'ex-presidente Hoover (tutti i campi che lungo le strade nazionali accolgono i profughi e li sfruttano si chiamano « Hooverville »); Steinbeck non esita a giudicare morta quella concezione della vita che proprio negli stessi anni il caposcuola del moderno pragmatismo John Dewey definiva « pseudoliberalismo ». « Le parole — afferma Dewey — acquistano un significato ben differente quando vengono pronunciate da una minoranza che lotta contro leggi repressive e quando invece sono espresse da un gruppo che ha raggiunto il potere e usa quelle idee, che una volta erano armi per l'emancipazione, come parole per conservare il potere e la ricchezza conquistati. Idee che una volta erano mezzi per produrre un mutamento sociale assumono un altro valore quando sono usate come mezzi per prevenire un ulteriore mutamento sociale.. Questo fatto è già di per se stesso un esempio di relatività storica e una prova del pericolo che si celava nell'affermazione del vecchio liberalismo che quelle idee fossero immutabili ed eterne » (1).

Pur propugnando questa stessa tesi, Ford supera di molto la posizione grossolanamente populista che distinse Steinbeck nell'ambito del movimento di idee agitate dal « New Deal ». In Ford non troveremo mai gli eccessi di retorica che indussero Steinbeck

(1) JOHN DEWEY, *L'avvenire del liberalismo* (1935) in *Problems of Men*, edizione a cura di Emilio Preti, (Problemi di tutti - Mondadori, 1950).

ad operare contrapposizioni tra ricchi e poveri del genere di questa: « Sulla strada le vetture dei ricchi passavano sibilando come boli scintillanti, e il caldo vento della loro corsa si traduceva in un freddo insulto ai profughi, costretti dalle avarie dei loro catenacci a fermarsi ad ogni posto di rifornimento ». Nel film una commozione umana ben altrimenti profonda, ed una ribellione che non si accontenta di facili frasi ma che è giustificata dalla essenza stessa dei personaggi e della loro situazione, sostituisce il populismo giornalistico del romanziere e consente a Ford di essere non solo più convincente (sul piano razionale e sociale) ma anche di essere più efficace ed espressivo sul piano dell'arte. Quello che in sostanza è un mediocre romanzo si trasforma nel film, attraverso la sensibilità di Nunnally Johnson e di Ford, in un'opera di notevole significato artistico. Come diretto contraltare della plateale polemichetta sui ricchi e i poveri di cui abbiamo citato un esempio, possiamo trarre dal film un episodio in cui l'indignazione morale di Ford si unisce perfettamente ad una capacità emotiva che senz'altro si trova al livello della espressione compiuta. Si allude all'episodio nel posto di rifornimento quando il padre vuol comprare il dolce per Ruth; e non gli bastano i soldi di resto che ha ricevuto per l'acquisto del pane.

Altro elemento indicativo della diversa concezione del romanzo e del film è la scomparsa, nel *Furore* di Ford, della ossessione sessuale che perseguitava i personaggi di Steinbeck. Tom e Casy il predicatore, erano sempre acutamente consci del problema della donna. « E' da un pezzo che non tocco una donna — diceva Tom al predicatore, incontrandolo sulla strada di casa disteso all'ombra di un salice — ho bisogno di rifarmi ». E il predicatore, quasi confessandosi in un'altra parte del libro, parlava della sua perduta vocazione e della smania che lo prendeva, dopo ogni predica, di « coricare le ragazze sull'erba ». Anche nel film, il predicatore non si scosta dal tipo elaborato nel romanzo, ma è certo l'unico personaggio che reca traccia della ossessione che dominava i protagonisti di Steinbeck. A parte ogni considerazione che si potrebbe fare sul « moralismo » di Ford (e, certo, anche della censura), v'è il fatto che il regista ha ritenuto inessenziale questo elemento per la composizione della vicenda e per il significato che ne voleva trarre. Ciò che preoccupa Ford, e sta al centro della sua opera, è non il problema della donna ma il problema della famiglia: tutta l'opera è imperniata sulla forza e sulla coesione della famiglia, che debbono essere conservate ad ogni costo. In genere, « nel western Ford traduce — osserva Tullio

Kezich (1) — il suo attaccamento alla vita primitiva, alle tradizioni patriarcali, al senso della famiglia e della natura. E ciò che lo colpisce nella odissea dei Joad è appunto il disfacimento di una tradizione imperniata sul possesso della terra e sul nucleo familiare. Ford è un cattolico d'origine irlandese, con forti e mai celate simpatie per la defunta Confederazione del Sud e il feudalismo a sfondo paternalistico ». Che anche Steinbeck insista in una necessità di mantenere unita la famiglia, ha solo scarsa importanza. Nel romanziere prevale quel senso di grottesca esasperazione dei sentimenti, che rende anche la famiglia un fattore poco rilevante in senso positivo, che poco conta cioè per l'affermazione di quei principi sociali per cui, in superficie, Steinbeck si batte. L'umanità è per lui, sempre e comunque, (al di fuori di qualsiasi problema sociale) un'accolta di esseri primitivi ed abbrutiti; in tale quadro perfettamente rientra l'ossessione sessuale, così come egli la vede.

Per Ford, il problema della famiglia ha una importanza decisiva: il suo « paternalismo » lo indurrebbe a vedere in essa l'unica soluzione possibile del dibattito affrontato, l'unico modo per superare quelle tremende difficoltà di ordine sociale contro cui si trova a combattere la « carovana » dei Joad. D'altro lato, egli non ignora quali sono le necessità più impellenti alle quali i Joad debbon soddisfare, nel corso della loro affannosa ricerca di lavoro. Egli non ignora, ed anzi sottolinea con estrema chiarezza e con coraggio, che se vi è un compito per essi da svolgere è quello di unirsi agli altri braccianti e di resistere, forti di questa unione, ai soprusi dei latifondisti. L'evoluzione del predicatore, dall'incertezza e dalla apatia (nate dopo la perdita della vocazione) alla coscienza che qualcosa bisogna fare per aiutare gli uomini e liberarli dalla sofferenza, è espressa con molta evidenza. La parte più scopertamente polemica del romanzo (quella riguardante i tentativi di organizzazione dei braccianti, il fallito sciopero e la repressione dei movimenti degli « agitatori ») è riprodotta nel film con grande precisione: Ford non attenua nulla, non sorvola su nessun particolare e non sposta i termini della questione; si direbbe anzi che impieghi una particolare crudezza e lasci pieno corso allo sdegno, quando condanna l'azione della polizia, dei provocatori e delle guardie al servizio dei proprietari. Manca però in lui qualsiasi accenno a quella ribellione contro il « destino » che nel romanzo assume talvolta l'aspetto di una velata polemica antireligiosa (« Dio onnipotente non s'è mai curato di fare aumen-

(1) *Rassegna del film*, n. 4, maggio 1952.

tare le paghe »). Tutto ciò non può essere ascritto alla sua posizione di cattolico (che, naturalmente, si sarebbe rifiutata dinanzi a simili eccessi), ma deve essere spiegata sul piano della generale e profonda ispirazione che ha presieduto alla nascita di questo film. Ford tenta di dimostrare che non v'è alcuna contraddizione tra il senso della famiglia e la lotta in campo sociale: l'uno non esclude l'altra, e se l'uno va tradizionalmente unito al bisogno della conservazione e della stabilità (il personaggio della madre è indicativo al proposito, e svela addirittura una simpatia per il matriarcato che, in America e per Ford, non riesce certo inconcepibile), ciò non toglie che possa inserirsi in una più ampia visione della vita e servire di base (e di modello) per un'azione ed un ordinamento intesi ad ottenere una maggiore giustazia. Il « Non capisco » della madre dinanzi alle intenzioni di Tom non è sfiducia e tanto meno rifiuto di accettarle; è ancora incapacità di comprendere. E del resto le intenzioni di Tom sono vaghe e incerte, a causa proprio della situazione di « fuori legge », di ribelle contro tutto, in cui egli si trova. Ma sono animate da uno slancio di umanità e di redenzione, che davvero le pone ad un livello di alta spiritualità. « Me ne andrò in giro, nel buio. Dovunque guarderai, mi potrai vedere. Dovunque si combatterà per dar da mangiare alla gente affamata... là ci sarò io. Negli urli dei pazzi... nel riso dei bimbi quando hanno fame e sanno che la minestra è pronta, ci sarò io. E quando la nostra gente mangerà la roba che avrà fatto crescere con le sue mani, e abiterà nelle case che avrà costruito, ecco, anche lì ci sarò ». Coerente con la propria personalità e la propria formazione intellettuale, Ford ha saputo trasfondere in queste parole (in tale credo morale prima che politico) una purezza che si vorrebbe definire evangelica: è in questo senso che egli intende risolvere la contraddizione. E' questa, forse, l'unica volta in cui il regista si è liberamente e apertamente espresso; in cui si è più fortemente impegnato. L'impresa che Tom si accinge a compiere abbandonando la famiglia ci viene presentata in un'atmosfera eroica, la quale non può non ricordare l'epicità dei film più « personali » di Ford, di certi western che culminarono nella esperienza di *The Stagecoach* (« *Ombre rosse* », 1936). Tutto il film gradatamente confluisce verso questa soluzione, attraverso modulazioni lente e solenni, con un'ampia cadenza narrativa che spregia la drammaticità esteriore del ritmo, anche nei momenti di maggior violenza.

La posizione ideologica risulta, dunque, espressa in termini inequivocabili; fuor di discussione è la compattezza dell'opera intorno al suo nucleo, chiaramente individuato risulta il problema

stilistico che tale materia imponeva. Si potrebbe, in definitiva, parlare dell'unità artistica compiuta, se talvolta la solennità non si riducesse ad una fredda e insistita enunciazione di princìpi, se la preoccupazione dimostrativa non toccasse in qualche punto limiti esorbitanti e non gravasse oltre il lecito la struttura del film. Più su abbiamo fatto cenno della relativa incertezza che Ford cerca di mascherare sotto un piglio narrativo sicuro (troppo sicuro) e netto: ci sembra che proprio a questo debbano ascriversi le incrinature qua e là riscontrate. Quei momenti in cui più forte si rivela al suo spirito la contraddizione che tenta di comporre, quando maggiore è il suo sforzo di annullarla, Ford svela il complesso lavorio intellettuale che gli costa l'impegno cui ha voluto far fronte: e il linguaggio si fa ridondante, contorto e carico d'una sottigliezza razionale che svuota di contenuto umano(nel senso che dell'umanità qui è presente) le azioni dei personaggi. Sono crisi più o meno lunghe, che compaiono ad intervalli nel corso del film, e che Ford riesce a superare. Il risultato finale è positivo.

Un anno dopo, il regista commetterà un errore che, alla luce di *Furore,* apparirà quanto meno strano: cadrà nella trappola del « grottesco » che insidiosamente gli sottoponeva *La via del tabacco* di Caldwell, e con il suo *Tobacco Road* rinnegherà le posizioni con fatica conquistate. Come se le ignorasse totalmente.

Fernaldo Di Giammatteo

L'estetica e il cinema

Il contributo di Carlo L. Ragghianti.

1. Il processo di chiarificazione teorica, di sistematico approfondimento e di articolata elaborazione di una pertinente problematica, che in sede cinematografica si viene svolgendo da qualche tempo a questa parte, soprattutto in Italia, è giunto ormai a una fase decisiva: mentre da un lato si tenta di costruire, oltre i suggerimenti occasionali di un gusto e di una poetica, e sulla scorta di analoghi, non sempre puntuali tentativi del passato (valga per tutti l'esempio del *Nuovo Laocoonte* di R. Arnheim) un'estetica del film, dall'altro si protesta energicamente contro il ritorno alla scontata distinzione lessinghiana dei generi, e ci si appella all'universalità dell'intuizione artistica che si troverebbe al di qua di qualsiasi qualificazione pratica e tecnica: quelli, in nome di un «mestiere» col quale sovente si trovano a quotidiano contatto, questi di una dottrina già costituita e specificata in una più che trentennale attività di critica letteraria e figurativa. E' certo, che a prescindere da quale soluzione si possa prospettare per l'uno o l'altro problema, l'attuale stato degli studi cinematografici in genere ci porta alla constatazione, del resto plausibile, che le due posizioni da noi prima indicate, più che vivere e dilucidarsi in una feconda posizione dialettica, si sono invece andate sempre più radicalizzando e arroccando ciascuna sul proprio punto di partenza. Uno sblocco della situazione che non sia di puro, meccanico compromesso ma di intelligente, sostanziale e perciò umana mediazione si rende dunque necessario ed urgente, e in questa schematica prospettiva mi pare che vada naturalmente a collocarsi il contributo senza dubbio cospicuo di Carlo L. Ragghianti.

Intendo parlare soprattutto del volume recentemente uscito (1), che raccoglie un gruppo di saggi sul cinema, editi e inediti, scritti dall'autore come storico o critico d'arte figurativa (è detto nella prefazione), e che vanno dall'ormai famoso *Cinema-*

(1) Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952.

tografo rigoroso (1933) fino al contributo recentissimo *I problemi artistici e tecnici del film* (1950), accompagnando sia pure sporadicamente, ma certo costantemente le riflessioni critiche e metodologiche del Ragghianti. Il quale comunque, e sarà un primo punto fermo da tener ben presente nel corso di questa nota, fin dagli inizi riconduce la propria indagine a una tematica strettamente crociana, anche se poi in séguito ne tenta una sorta di revisione dall'interno (1). Voglio dire, in altri termini, che mentre la primitiva ricerca non è veramente tale nel senso pieno della parola, ma è piuttosto una riduzione delle molteplici questioni ed istanze che sorgono al limite della riflessione sul fatto filmico, in via preliminare e non come risultato conquistato, all'unità astratta dell'intuizione (mutuando il processo che il Croce svolge parallelamente sul piano estetico e logico) (2), in una fase ulteriore l'elaborazione più matura scende a un contatto meno estrinseco con i mezzi espressivi della nuova arte, anche se naturalmente risente del vizio iniziale. E' vero, anzitutto, che nei primi saggi è soprattutto viva la preoccupazione di neutralizzare una possibile discussione sul particolare significato e rilievo che la tecnica può acquistare in sede di chiarificazione teoretica: « Tale oscurità o scarsa chiarezza si trova anche in coloro che cercano di distillare delle « estetiche » del cinematografo; ma esse tuttavia, a parte l'assurdità dell'estetica particolare, contengono un motivo positivo in quanto, isolando il problema, si è costretti se

(1) Su questo punto occorrerà rimandare all'ottimo saggio di G. Morpurgo-Tagliabue, *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in *Belfagor*, a. VI, n. 6, pp. 617-628.

(2) E' evidente l'acrisia di tipo leibniziano in cui cade il Croce, quando scrive: « se l'uomo non rappresentasse cosa alcuna, non penserebbe; se non fosse spirito fantastico, non sarebbe neppur loico » (*Logica*, V ed., Laterza, Bari, 1928, p. 3), e più oltre: « il concetto, dunque, non è rappresentazione né pratico miscuglio o condensamento di rappresentazioni. Sorge dalle rappresentazioni come qualcosa che è in esse implicito e deve farsi esplicito, come esigenza e problema, di cui le rappresentazioni pongono le premesse, ma che non sono in grado di soddisfare e non possono nemmeno formulare » (ivi, p. 12), riproponendo l'attualità della polemica kantiana (vedi su questo punto, anche in ordine al riferimento preciso, l'importantissimo volume di G. Della Volpe, *Logica come scienza positiva*, Messina 1950) contro la concezione negativa del senso (cfr. Della Volpe, *op. cit.*, pp. 8-9), presente anche nella crociana costituzione dello pseudoconcetto: « Il rosminiano Carabellese svaluta indebitamente il concetto empirico e il suo problema (pur nel porsi il problema dell'empiria!), e in sostanza tien fermo alla distinzione invalsa di *percezione* (= conoscenza del concreto) e di *concetto empirico* (= conoscenza astratta), come se si trattasse di cose ben diverse. (Tale distinzione attinge la caricatura nella riduzione crociano-hegeliana del concetto empirico a *pseudoconcetto* » (ivi, p. 44). Osservo che il Della Volpe indica giustamente nella *Logica* il testo fondamentale anche per la comprensione del pensiero estetico del Croce (come del resto lo stesso Ragghianti, *op. cit.*, p. 35).

non altro alla precisione dei fatti e delle constatazioni che porta seco l'analisi, anche se poi le deduzioni o interpretazioni sono inesatte, arbitrarie o sbagliate » (1) (ma tutto questo è una semplice notazione empirica, non certo un argomento); giacché la « differenza (tra cinema e pittura) sta soltanto nella tecnica, cioè nei mezzi materiali adoperati dall' artista per presentare, rendere esteriore e visibile un processo di sentimento. Si intende dunque che qui si parla della astratta tecnica, non della tecnica che, come contenuto, è tutt'uno con l'arte » (2): che è quanto decretare lo svuotamento completo del problema di ogni plausibile e costruttivo significato.

2. La tecnica è certamente un fatto di cultura, ma è anche contemporaneamente e *costitutivamente*, un fatto d'arte (3): e comunque è sempre presente come elemento determinante e qualificante di una certa *posizione* individuale. Dal punto di vista del Ragghianti, quindi, è totalmente contradditorio affermare che « tutto questo è già inizialmente e potenzialmente, cinematografico: o meglio, dato che il significato di quelle realizzazioni è nel campo della storia del gusto e della critica d'arte, mostra il lato cosciente, oggettivo di quella forma storica di sensibilità che ha condizionato il cinematografo qual'è oggi: l'impressionismo » (4), giacché significa proprio dire che la scoperta di un nuovo *mezzo espressivo* non è un fenomeno di civiltà meccanica, ma è condizionata e condiziona a sua volta, storicamente, tutta una visione della realtà e della vita (si tenga sempre presente il valore *realmente conoscitivo* dell'arte!): in questo senso, pur con il dovuto beneficio d'inventario e le necessarie cautele, le notazioni teoriche di Eistenstein sono un'indicazione senz'altro utile.

Comunque è certo che il problema della tecnica non è chiuso con la « soluzione » che ne dà Croce (e con esso i crociani) (5), e non è chiuso per un duplice motivo. Anzitutto, il fatto stesso che la riflessione sul film come espressione culturale e artistica abbia

(1) Carlo L. Ragghianti, *op. cit.*, p. 18.

(2) Carlo L. Ragghianti, ivi, pp. 18-19.

(3) La distinzione è stata vista chiaramente anche da Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950, p. 86.

(4) Carlo Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, cit., p. 38.

(5) Lo stesso Gentile, sotto l'influenza evidente del filosofo napoletano, nella *Teoria generale dello spirito come atto puro*, nega una funzione realmente postiva alla tecnica; ma certa evoluzione si nota ad ogni modo nell'assai posteriore trattazione sulla filosofia dell'arte: « La tecnica è un elemento costitutivo del nuovo soggetto, e *rientra in questo senso nel sentimento dell'artista* che già padrone di una certa tecnica se ne può servire a raffigurare le sue immagini, e cioè ad oggettivare se stesso » (*Filosofia dell'arte*, Milano 1931, p. 238).

calcato l'accento su alcuni temi come quello, ad esempio, dello *specifico filmico*, (1) e altri che alla sua natura sono strettamente legati, dovrebbe indurre almeno a una accurata revisione e verifica *pratica* (2) del problema e della soluzione ad esso già data. E questo tanto più, in quanto non sono soltanto alcuni teorici del film a reclamarla e anzi a iniziarla, ma è un'intera posizione di pensiero che in questi ultimi anni, in particolar modo, va elaborando — pur tra inevitabili sbandamenti e astratte schematizzazioni — una estetica volta a rispondere, appunto, a questa esigenza: voglio dire il marxismo, il quale, partendo dalle posizioni raggiunte nel secolo scorso dalla critica democratica realista di Bielinski, Herzen, Cerniscevski e Dobroliubov, affonda le proprie radici nella negazione di una contrapposizione assoluta fra conoscenza teoretica e conoscenza estetica (ma anche di un legame non dialettico, di tipo leibniziano), poiché, come il concetto quale forma fondamentale della conoscenza logica, è direttamente legato al metodo teoretico (scientifico), allo stesso modo l'immagine, quale forma fondamentale della conoscenza estetica, è legata direttamente al metodo creativo dell'arte (3), cioè alla propria tecnica. Spiace dunque vedere il Ragghianti sorvolare su questo problema (4), che quanto meno ha una sua storica, attuale giustificazione, e come tale va radicalmente affrontato.

In secondo luogo, il richiamo in senso negativo alla distinzione fra le arti e allo « specifico » che ad esse sarebbe proprio, attira l'attenzione su di un punto che forse meriterebbe un discorso più lungo. Voglio dire che la polemica tenace e instancabile del Ragghianti contro il naturalismo o dualismo positivistico che si nasconde dietro il formalismo della *Sichtbarkeit* (Fiedler, Wölfflin ecc.), se ci trova consenzienti in linea di principio per il loro contenuto genericamente tipologico, non è più accettabile se si fa attenzione al metodo con cui viene condotta, che è di non ricercare, al di là della semplice espressione verbale, un'ulteriore implicazione di istanze ed esigenze ben concrete, che possono rivelarsi feconde. Senza affrontare il problema della riduzione che il Ragghianti fa dell'oggetto *naturale* dell'artista al *fenomeno*, cioè

(1) Non faccio nomi, perchè noti a tutti quanti si occupano di questi problemi.

(2) Cioè nel vivo dell'analisi estetica.

(3) Vedi su questo punto I. B. ASTACHOV, « Lo specifico dell'arte e della letteratura », in *Voprosy filosofii*, 1951, fasc. 2, p. 157; e G. ABRAMOVIC, « Per il problema dell'immagine letteraria », in *Voprosy teorii literaturi*, Mosca 1950, pp. 139-83 (ma soprattutto pp. 150-62).

(4) Anche in *L'arte e la critica*, Firenze 1951, pp. 120-33, la « discussione » è scontata in partenza.

a dire a un complesso di relazioni e di possibilità, della scienza moderna (1), in ordine alla dilucidazione del concetto di visione e alla sua falsa esplicazione nella teoria della *pura visibilità,* va sottolineato come l'autore quando parla dei « pericoli, di astrattezza, di generalizzazione, tipologia grammaticale » (2) propri di quella scuola, non ne pone in luce poi quelli che sono i meriti reali ed effettivi, di avere cioè, con la separazione stabilita tra estetico e artistico e la caratterizzazione della artisticità come costituzione e quindi conoscenza della realtà, portato un colpo decisivo contro ogni forma di astratto psicologismo (3): parallelamente a quanto veniva compiendo, in campo più strettamente filosofico, Edmund Husserl, preludendo alla posteriore speculazione dell'esistenzialismo tedesco (penso soprattutto a Heidegger), dove i punti di contatto sono molteplici e interessanti (4).

3. E' certo, comunque, che l'impegno polemico conduce il Ragghianti sempre al centro del problema: ecco dunque il cinema, configurarsi, di contro alle astrazioni intellettualistiche precedentemente esaminate, come uno « svolgimento di valori formali nel tempo » (5). E qui si badi che il tempo, in contrasto con le generalizzazioni di tipo newtoniano ricorrenti anche nel tentativo di oggettivazione della teoria della relatività (6), si presenta in senso tutto soggettivo, tale da escludere una sua sussunzione in funzione di « rappresentazioni postume e astratte, relazionali » del reale (7): « il tempo di Chaplin non è quello di Stroheim; quello di Pabst non è il tempo di Vidor » (8): in contrasto con quanto è altrove affermato, che cioè l'intuizione artistica si concretizza essenzialmente prima di una sua qualsiasi qualificazione spazio-temporale (9). Così egli giunge a parlare di una intuizione figurativo-cinematografica, « avveratasi sia nella forma in cui la « durata »

(1) Riprendo dal cit. art. del Morpurgo-Tagliabue, p. 620.
(2) Carlo R. Ragghianti, *Cinema arte figurativa,* cit., p. 80.
(3) Vedi A. Banfi, « introduzione » a *Aforismi sull'arte* di K. Fiedler, Milano 1945, pp. 57-58.
(4) Notevole questo passo di Heidegger: « Das Kunstwerk ist wohl ein aufgefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das blosse Ding selbst ist, allo agoreuei. Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie », giacché « handelt es sich im (Kunst) - Werk nicht um die Wiedergabe des gerade jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, wohl dagegen um die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge » (*Der Ursprung des Kunstwerkes* in *Holzwege,* Francoforte 1950, pp. 9, 26).
(5) Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa,* cit. pp. 38-39.
(6) Ivi, p. 87.
(7) Ivi, p. 100.
(8) Ivi, p. 89.
(9) Cfr. il citato articolo del Morpurgo-Tagliabue, pp. 619,621.

esteriore dell'immagine era implicita, come nella pittura o scultura o architettura o grafica ecc., sia nella forma in cui tale durata esteriore era esplicita, come nello spettacolo visivo, nella danza, nel rito, nella mimica » (1), e nello stesso tempo stabilisce una sostanziale identità fra cinema e teatro come identità di spettacolo visuale (2). Dopo aver cioè operato una distinzione preliminare fra teatro come testo letterario e teatro come *spettacolo* (visione figurativa), egli raffronta quest'ultimo con i termini rilevanti e specifici del linguaggio cinematografico, li nega nella loro irrelatività e giunge quindi alla constatazione che essi sono assolutamente identici: « Qui, basterebbe ravvicinare e riferire i « valori » d'un'espressione cinematofica (spazio animato, moto, ritmo, costruzione successiva della visione, e i suoi elementi, gesto, passo, azione, e la sua apparenza, luce e ombra, ecc.) a quelli sopra analizzati e specificati indagando l'arte teatrale, per accorgersi e per concludere che sono nelle premesse, come nel percorso e nelle conclusioni, « identici », assolutamente della stessa natura. Ne consegue che non si può fare distinzione fra teatro (come teatro rappresentativo o spettacolare) e cinematografo, poichè sono due manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme. Teatro=cinematografo » (3). La logica conclusione cui deve di necessità portare questo ragionamento, è la negazione del film sonoro come strumento di nuova e ampliata capacità espressiva, e il rifarsi sempre al muto come all'esempio più confacente e proprio di *cinema puro,* giacchè « un doppio fenomeno è intervenuto a turbare e a imbrogliare sempre più, con la forza del fatto, le già poco discriminate e nitide idee sulla essenza del cinematografo come arte: da un lato il film sonoro e parlato, dall'altro la prevalenza sempre più soverchiante che nel teatro ha assunto la « messa in scena », nella sua forma di interpretazione, di commento, di estensione talvolta, ottenuta con mezzi autonomi e diversi, dell'opera letteraria e recitata » (4); punto di arrivo non molto lontano da quello cui è giunta, per diversa via, la critica tecnica di Arnheim, e che denuncia una fondamentale aporia nella comprensione *totale* dell'opera cinematografica. E non si intende naturalmente intervenire nella questione circa i

(1) Carlo L. Ragghianti, op. cit., p. 91.

(2) Su questo punto è nata una polemica, mossa dal D'Amico, di cui vedi *In tema di storia del Teatro,* in *Bianco e Nero,* a. XXI, n. 10, pp. 14-20, con una risposta del Ragghianti; e cfr. anche il saggio di L. Chiarini *Spettacolo e film,* in *Belfagor,* a. VII, n. 2, pp. 129-43, dove il tema è discusso e ulteriormente articolato.

(3) Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa,* cit., p. 107.

(4) Ivi, p. 95.

rapporti più sostanziali fra cinema e teatro. Quest'ultima notazione, che indica definitivamente la linea secondo la quale si muove la riflessione del Ragghianti, e nello stesso tempo l'interesse indiscutibile e la consistenza di questa stessa riflessione, ci pare non possa essere adeguatamente affrontata in questa sede nella sua complessa problematica, e ci basta quindi averla designata all'attenzione del lettore assieme alla contraddizione fondamentale da cui prende le mosse e in cui affonda le sue radici.

Paolo Chiarini

P.S. - Mentre correggo le bozze di stampa di questa breve nota, vedo un articolo di Vittorio Stella, *Ragghianti e la critica cinematografica,* apparso su *Lo spettatore italiano,* a V, n. 6, pp. 256-60; acuto e intelligente per molti versi, come quando nota che « l'autore, certo, non corre il pericolo di erigerli (i mezzi espressivi del cinema) in categoria. Tuttavia, il calore stesso delle asserzioni lo induce, talvolta, ad insistere troppo, magari a scopo esemplificativo, sulla dissociazione tra parola e spettacolo e, corrispettivamente, sull'equazione spettacolo-visione-figura » (p. 259): osservazione che — sia pure in funzione polemica — rientra nella tematica qui affrontata. D'altra parte quando lo Stella accetta che « in senso ideale (?) il problema della origine del cinema non esiste, se è vero che il cinema come arte, e, allo stesso modo, anche come prassi e come concetto (?!), per essere opera dello spirito (!), è sempre esistito » (ivi), è evidente che la chiusura idealistica — in senso deteriore — dell'impostazione gli preclude un'analisi veramente seria e costruttiva del problema.

Miscellanea

Di libertà dell'arte e della cultura si discorre molto da parte di artisti e intellettuali, anche nel campo del cinema. Ce ne portano gli echi i giornali e le riviste e i fogli di agenzie di informazioni che recano, quasi quotidianamente, interviste e dichiarazioni in proposito.

Eppure chi scorre attentamente questi scritti ed ha una buona conoscenza di uomini e cose, anzichè rallegrarsene viene preso da un certo sconforto per l'esempio in vero poco edificante fornito da certi intellettuali. Parlano di libertà, ma liberi non sono: ne parlano in senso unico e con l'evidente scopo di compiacere quella classe dirigente che detiene, per meriti tutt'altro che culturali, i posti chiave degli organi e delle istituzioni statali, di cui si serve per esercitare una continua pressione sul pensiero e la coscienza dei cittadini.

Diceva Rabelais di essere disposto a difendere le proprie idee fino al rogo, escluso! Gli intellettuali di cui si discorre non solo non giungono a questo punto, ma si preoccupano di adattare le loro idee in modo tale da evitare la più piccola noia. Vivono fra due paure: una alimentata dal concreto e attuale pericolo di trovarsi esposti alle sotterranee rappresaglie del partito al potere, che si esercitano, vecchia piaga di un paese povero come il nostro, sulla vita pratica degli individui; l'altra sprigionata da un oscuro complesso psichico, che proietta l'antico terrore per l'ira degli dei o gli incubi e i timori medioevali per le fiamme dell'inferno, nell'attualità della dialettica storica. Lo spirito demoniaco, evocato oggi, abilmente, in tutte le sue forme per offuscare la chiarezza della ragione, fa presa, in termini politici, anche su taluni uomini che si dicono laici e liberali.

Chi vive di paure, di calcoli, di opportunismo non è uomo libero. L'intellettuale che rinuncia alle proprie idee o comunque le camuffa e le adatta a esterne contingenze pratiche, non è un uomo libero: tradisce la propria missione, si vende l'anima al diavolo.

A questo pensavamo leggendo il recente articolo di un cultore di studi cinematografici, formatosi all'estetica idealistica, che, per compiacere alla meschina faziosità di chi oggi detta e dispone, dimentico dei suoi scritti precedenti, è giunto a falsare (la volontaria omissione e il consapevole spostamento di prospettive sono dei falsi) i dati di quella cultura che pretende difendere, tirando in ballo uomini e idee per ogni verso rispettabili.

Certo non varrebbe la pena occuparsi di queste debolezze umane, inevitabili, se non fossero tanto diffuse come oggi e se i tempi non richiedessero, da parte di tutti, e particolarmentet di coloro che si fanno con parole e scritti banditori e difensori di ideali, una precisa presa di posizione e di responsabilità.

La libertà della cultura la si difende in concreto, pagando di persona se occorre, non sottovoce e in privato: tanto meno adattandosi alle discriminazioni nei confronti di uomini e idee per rendersi « graditi » all'attuale regime. Altrimenti si è morti, anche e sopratutto per la cultura.

*

Il fascicolo numero 11-12, novembre-dicembre 1951, anno XII di « Bianco e Nero », recava un saluto di commiato del suo Direttore.

A quel saluto si vuole qui aggiungere, con animo più sereno, un ringraziamento ai vecchi e nuovi collaboratori italiani e stranieri che hanno data la loro adesione, moralmente intellettualmente preziosa, a questa rivista e al suo programma. E un saluto a quelle altre pubblicazioni, particolarmente « Cinema » di Milano e « La rassegna del film » di Torino, che perseguono l'alta finalità di diffondere e approfondire la cultura cinematografica al di fuori dei meschini calcoli partigiani e di gretto interesse personale. Un ringraziamento speciale a « Les cahiers du cinema » di Parigi per le calorose parole di solidarietà rivolteci nel fascicolo di aprile 1952.

*

I rapporti tra cinema e Università sono molto importanti.

Esistono in Italia numerosi organismi che fanno capo a Istituti Universitari o a docenti e che si occupano, nei limiti dei loro scarsissimi mezzi, di problemi del film attinenti alle singole discipline scientifiche. Vi sono studiosi qualificati che vorrebbero condurre esperienze nel campo sociologico e psicologico o in altri importantissimi settori, ma che sono paralizzati dalla mancanza assoluta di mezzi e dall'inefficienza di quegli organismi statali che dovrebbero rispondere proprio a questa funzione. Insomma, oltre al problema di cui si discute da anni senza trovare il modo di avviarlo a una pratica soluzione — quello della cinematografia scolastica — vi è l'altro, essenzialissimo per lo sviluppo della cultura, del cinema e le Università: cioè il campo superiore degli studi e delle ricerche.

E' veramente triste dover constatare che lo Stato, il quale trova pure il modo di ricavare tanti miliardi coi diritti erariali sullo spettacolo cinematografico, non riesca a stornare qualche centinaio di milioni per mettere questo straordinario mezzo che è il cinema a disposizione della cultura universitaria: il che, se andrebbe certamente a vantaggio della scienza e degli studi, tornerebbe anche utile per lo stesso cinema, con un beneficio, certamente maggiore, di quello che non gli provenga dalle decine e decine di milioni che oggi sono elargite a iniziative spesso discutibili.

Occorre che quanti ,e sono più di quel che non si creda, nel campo universitario si interessano a questo problema facciano sentire la loro voce perchè l'Italia, anche in questo settore, si ponga al livello delle nazioni più progredite. Da parte nostra intendiamo portarvi un serio contributo.

*

I fatti personali debbono essere, per buona regola, tenuti al di fuori delle discussioni e polemiche di interesse nazionale; ma questa norma di civile educazione non va interpretata come un tacito patto che consenta di parlare in un modo e operare in un altro, sicuri dell'cmertà anche da parte dell'avversario, nè tanto meno deve essere intesa in maniera così estensiva da far diventare faccenda privata, come oggi spesso avviene, la gestione della cosa pubblica.

Purtroppo da noi si oscilla fra uno scandalismo che ha moventi e fini poco nobili e una vuota affermazione di principî, che assai spesso trova tutti concordi, ma nessuno disposto a controllarne l'applicazione. E' il caso, dunque, di scendere ai fatti personali, cioè ai casi concreti, che importano il chiamare le cose col proprio nome e le persone con le loro generalità. Specie in un settore complesso come quello del cinema in cui gli interessi economici e politici sono così forti e l'azione degli organi statali incide in maniera preponderante, anche una rivista di cultura, come vuole essere questa, non

può ignorare la politica cinematografica e limitarsi alla pura discettazione teorica.

E' chiaro che organismi come i Comitati tecnici, che assegnano i premi ai film, o le Commissioni di censura, esercitano un'influenza preponderante sul cinema come espressione d'arte e manifestazione di cultura, e che per tanto non solo non può essere ignorata la loro specifica attività, ma neppure la loro composizizone e, quindi, implicitamente non si può sfuggire da una valutazione di competenza e di indipendenza degli uomini che ne fanno parte. E questo non è che un esempio e ,come ognun vede, assai limitato.

In tale senso segnaleremo e discuteremo su questa rubrica e in altre parti della rivista, come le *Lettere al direttore,* quei « fatti personali » che non rimangono nell'orbita di privati interessi, ma investono quello generale della cosa pubblica per cui ogni cittadino, consapevole dei suoi diritti e dei suoi doveri, può e deve discutere l'operato di coloro che su questo piano hanno assunto delle precise responsabilità. Appare evidente che tutto ciò deve avvenire col più assoluto disinteresse personale e con la massima obbiettività: fondamento morale su cui deve poggiare ogni critica seria e costruttiva, che non intenda arrestarsi di fronte a nessuna persona.

*

Letterati e avvocati sono ancora in Italia la grande panacea della politica e della cultura: scrivere con eleganza e parlare forbito conta assai di più che pensare bene e dire cose concrete e pertinenti agli argomenti in discussione. Il formalismo trionfa nei suoi vari aspetti, che vanno dalla retorica più bolsa al virtuosismo sottile e raffinato, retorica anche questa per i palati più sottili, pur se spesso mascherata da un ironico distacco.

La critica cinematografica è afflitta dai letterati, per i quali ogni film costituisce un pretesto per tornire periodi eleganti, pieni di divagazioni estrose, di osservazioni originali e preziosi riferimenti letterari, magari ingenuamente eruditi, di ammestramenti sociali e considerazioni storiche, cose bellissime che essi son capaci di scrivere a proposito del film più brutto e banale con una superiore indulgenza, nel cui fondo avverti un pizzico di compatimento per il cinema e un tantino di compiacimento per se stessi.

Una critica siffatta, che critica non è, finisce per sovvertire i valori delle opere da cui lo scrittore prende il discorso, prescindendo nel modo più assoluto dal loro stile, dall'analisi di quella forma cinematografica che è il modo concreto di essere del film quale espressione artistica. Perchè l'oleografia dell'incontro a Teano tra Garibaldi e Vittorio Emanuele potrebbe dar luogo a una discettazione elegante e nutrita sulla storia, sul costume, sul gusto come e meglio, poniamo, della « tempesta » del Giorgione, specie da parte di chi non intendesse che scarsamente il linguaggio figurativo.

Così la critica cinematografica, la vera critica, è insidiata oltre che da un tecnicismo formalistico di origine dilettantesca e da un contenutismo rozzo, ideologico e moraleggiante — due astrazioni pericolose — anche da questa forma letteraria e divagante, tanto più nociva in quanto i suoi non dubbi allettamenti sono presentati ai lettori come serio ed autorevole giudizio critico.

L. C.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
Tipografia Dott. F. Mariani - Milano - Via Perrone di S. Martino, 3 - Agosto 1952

Produzione CINES 1952

ALTRI TEMPI

Regìa di **Alessandro Blasetti** – *Produzione:* **Cines**
Distribuzione: **Rko-Radio Films**

Interpreti: VITTORIO DE SICA – ALDO FABRIZI – AMEDEO NAZZARI – GINA LOLLOBRIGIDA – PAOLO STOPPA – ROLDANO LUPI – ANDREA CHECCHI – ELISA CEGANI – MARIO RIVA – LUIGI CIMARA – MARISA MERLINI – ENZO STAJOLA – ALBA ARNOVA – FOLCO LULLI – ARNOLDO FOA – RINA MORELLI – SERGIO TOFANO – BARBARA FLORIAN – ELIO PANDOLFI

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO

(FRATELLI D'ITALIA)

Regìa di **Pietro Germi** – *Produzione:* **Cines-Lux-Rovere**
Distribuzione: **Lux**

Interpreti: AMEDEO NAZZARI – COSETTA GRECO – SARO URZÌ – FAUSTO TOZZI

NASO DI CUOIO

Regìa di **Yves Allegret** – *Produzione:* **Cines-Alcina-Pathè**
Distribuzione: **Rko-Radio Films**

Interpreti: JEAN MARAIS – MASSIMO GIROTTI – FRANÇOISE CRISTOPHE – MARIELLA LOTTI – JEAN DEBUCOURT – VALENTINE TESSIER

LA VOCE DEL SILENZIO

Regìa di **G. W. Pabst** – *Produzione:* **Cines-Franco London Film**

Interpreti: ALDO FABRIZI – JEAN MARAIS – EDOARDO CIANNELLI – FRANK VILLARD – COSETTA GRECO – DANIEL GÉLIN – PAOLO PANELLI – FERNANDO FERNAN GOMEZ– PAOLO STOPPA – MARIA GRAZIA FRANCIA – ENRICO LUZI

FANCIULLE DI LUSSO

Regìa di **Bernard Vorhaus** - *Produzione:* **Cines-Riviera-Fims Inc.**
Distribuzione: **Cei-Incom**

Interpreti: ANNA MARIA FERRERO - SUSAN STEPHEN - BRUNELLA BOVO - JACQUES SERNAS - ELISA CEGANI - CLAUDIO GORA - ROSSANA PODESTÀ - PAOLA MORI - MARINE VERSOIS - VERA PALUMBO - ESTELLE BRODIE - ROBERTO RISSO - EVA VANICEK

L'ORA DELLA VERITÀ

Regìa di **Iean Delannoy** - *Produzione:* **Cines-Franco London Film**
Distribuzione: **Enic**

Interpreti: JEAN GABIN - MICHÈLE MORGAN - WALTER CHIARI - DORIS DURANTI - LIA DI LEO

LA FIAMMATA

Regìa di **Alessandro Blasetti** - *Produzione:* **Cines-Minerva**
Distribuzione: **Minerva**

Interpreti: AMEDEO NAZZARI - ELEONORA ROSSI DRAGO - ELISA CEGANI - ROLDANO LUPI - CARLO NINCHI - DELIA SCALA - ROLF TASNA - SERGIO TOFANO

IN PREPARAZIONE:

2 film per la regìa di **ALESSANDRO BLASETTI**
1 film con protagonista **ANNA MAGNANI**

Organizzazione generale: **CARLO CIVALLERO**
Consulente artistico: **EMILIO CECCHI**

Nel mese di ottobre uscirà
il primo volume della serie
studi e testi

CESARE ZAVATTINI

UMBERTO D.

Dal soggetto alla sceneggiatura.
Precedono alcune idee sul cinema.

A cura di L. Chiarini

*

Nei prossimi fascicoli della serie critica e polemica scritti di: R. Arnheim, G. Sadoul, Lo Duca, M. Ponzo, G. Viazzi G. Aristarco, F. Di Giammatteo, G. N. Fenin, L. Solaroli, Robert L. Surtees G. Sbordoni, G. C. Castello, G. Cintioli J. Broz, P. Baldelli, R. Assunto, C. Varese, A. Menarini, ecc.